

No. 4042.253

V. H.
1924.



BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

UNION MUSICOLOGIQUE"

QUATRIÈME ANNÉE
PREMIER FASCICULE

+ 4042.253

v 4 -

cnb

Feb 24, 1924



LA HAYE
MARTNUS NIJHOFF
1924

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
UNION MUSICOLOGIQUE



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

UNION MUSICOLOGIQUE”

QUATRIÈME ANNÉE
PREMIER FASCICULE

[illegible]

LA HAYE
MARTNUS NIJHOFF
1924

6876

MEMBRES DU CONSEIL

Dr. D. F. Scheurleer,	La Haye, Carnegielaan 16.
Président	
Dr. L. P. J. Michielsen,	La Haye, Leuvensche Str. 47.
Secrétaire	
Prof. Dr. Angul Hammerich,	Copenhague.
Prof. Dr. K. Nef,	Bâle.
Ad. Salazar,	Madrid.
Dr. O. M. Sandvik,	Holmenkollen, Christiania.
Prof. Dr. Tobias Norlind,	Stockholm.
Dr. J. Wagenaar,	La Haye.

VERBODEN TOEGANG
TOT DE
BIBLIOTHEEK

SOMMAIRE

Prof. Dr. Max Seiffert, G. Ph. Telemann's „Musique de Table” als Quelle für Händel	1
Marc Pincherle, La Veuve d'Antoine Stamitz	29
Herbert Antcliffe, The Use and Abuse of Transcription and Modernisations.	33
Comptes-rendus relatifs à la musicologie *).	
I. Allemagne Prof. Dr. R. Schwartz.	39
II. Angleterre Herbert Antcliffe	53
III. Autriche Prof. Dr. Guido Adler	63
IV. Belgique Ch. van den Borren	70
V. France J. G. Prod'homme	88
VI. Hollande Dr. A. Smijers.	108
VII. Suisse E. Refardt	112

*) Rangés d'après les pays en ordre alphabétique

G. PH. TELEMANN'S „MUSIQUE DE TABLE“ ALS QUELLE FÜR HÄNDEL

Telemanns Lebenswerk, dem umfangreichsten, das wohl je ein Musiker der Nachwelt hinterlassen hat, dessen Schöpfer wegen seiner Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit der deutschen Mitwelt wenigstens trotz Seb. Bach als der bedeutendste Vertreter der Kunstepoche galt, ist gleichwohl seitens der Musikforschung eine Vernachlässigung zu Teil geworden, der möglichst bald ein Ende bereitet werden muss. Wir haben viel gut zu machen, was das 19. Jahrhundert mit seiner wegwerfenden Aburteilung des Mannes gesündigt hat. Nach den jüngsten Neuauflagen des Oratoriums „Der Tag des Gerichts“, der Kantate „Ino“, der „24 Oden“, „Generalbass-Übungen“, „36 Klavier-Fantasien“ und den sie begleitenden Untersuchungen kann es uns nur Pflicht sein, öfter und von weiteren Seiten her an Telemanns Schaffen heranzutreten.

Die vorliegende Studie möchte die „*Musique de Table*“ als besonders wichtige Eingangspforte zum grossen Gebiet Telemannscher Instrumentalkunst öffnen. Ihre Bedeutung liegt einmal in der Grösse der Gestalt, der Mannigfaltigkeit des Inhalts und dem Reichtum an Aufschlüssen, sodann in ihrem musikalischen Eigenwert, den unserer heutigen Praxis als Gewinn zuzuführen wir eilen sollten, endlich in den belangreichen geschichtlichen Auswirkungen, durch die sie, ihr selbst zu dauerndem Ruhme, mit Ewigkeitswerken der Tonkunst eng verbunden ist.

* * *

Die Entstehung der *M. d. T.* in Hamburg kann nach der Aufzählung von Telemanns Amtseigenschaften auf dem Titelblatt ¹⁾ keinem Zweifel unterliegen. Umso mehr laufen die Ansichten

¹⁾ Titelblatt und Subskribentenliste fehlen im Bückeburger Exemplar, dessen Vorhandensein Eitner (Quellenlexicon) unbekannt geblieben ist.

über die Zeit der Entstehung auseinander: Riemann ¹⁾ datiert ohne Angabe von Gründen 1745, Nef ²⁾ unter Hinweis auf die Hamburger Stellung „nach 1721“. Beide lassen dabei naheliegen-

MUSIQUE de TABLE,
partagée
en
Trois Productions,
dont chacune contient
I Ouverture avec la suite, à 7 instrumens,
I Quatuor,
I Concert, à 7,
I Trio,
I Solo,
I Conclusion, à 7,
et dont les instrumens se di-
versifient par tout;
composée
par
George Philippe Telemann,
Maître de Chapelle de L^{rs} A^s S^s le
Duc de Saxe-Eisenach, et le Marg-
grave de Bayreuth;
Directeur de la Musique
à Hambourg.

(Originalgrösse 19¹/₂ : 27 cm.)

de Stützpunkte ausser acht: J. G. Walthers Lexikon (1732) führt im Telemann-Artikel die *M. d. T. noch nicht* an, wohl aber schon

¹⁾ H. Riemann, Musiklexikon 9. Auflage.

²⁾ K. Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921 S. 91.

Matthesons „Ehrenpforte“ (1740). Weiter einengende Kriterien bietet das Werk selbst in genügender Zahl dar, wenn man nur den Blick nicht bloß an der Oberfläche haften läßt. Der Notwendigkeit, sie im einzelnen abzutasten, werden wir aber durch Ankündigungen enthoben, die Telemann in Hamburger Zeitungen ¹⁾ erliess und die den Tatbestand völlig klarstellen. Am 9. Dezember 1732 erschien folgendes

„AVERTISSEMENT.

Die Liebhaber der Music haben im künftigen 1733. Jahre ein grosses Instrumental-Werck, Tafel-Music genannt, von der Telemannischen Feder zu erwarten, es bestehet in 9. starcken Stücken mit 7. und aus so viel schwachen mit 1. 2. 3. bis 4. Instrumenten. Man praenumeriret bey jedem Quartale 2. Rthl. Hamburger Wehrt, und zwar das erste mal auf Neu-Jahr. Die Ausgaben geschehen auf drey mal, als an Himmelfahrt, Michaelis und Weyhnachten. Die Namen der Praenumerirenden sollen dem Werke beygedruckt werden.“ ²⁾

— und am 16. April 1734 wurde angezeigt, dass

„die stets beschäftigte Telemannische Feder . . . im verwichenen Jahre die Tafel-Music, deren Preiss itzo 20 fl. beträgt, ein Werck von mehr als 300. Platten, und überaus saubern Noten, ans Licht gestellet.“ ³⁾

Demnach hat fortan 1733 als Druckjahr der *M. d. T.* zu gelten. —

Mit der Art und Weise der Druckherstellung des Werkes hat es seine eigene Bewandnis.

E. L. Gerber ⁴⁾ berichtet uns über Telemann:

„Bey dieser erstaunten Menge von Kompositionen, machte er sich noch beyher den Zeitvertreib, einen Theil derselben auf zinnerne Platten zu stechen, und dann von einem Kupferdrucker abziehen zu lassen“.

und ein anonymer Biograph ⁵⁾ schildert Telemanns Stichtätigkeit noch ausführlicher folgender Art:

¹⁾ Das Bückeburger Institut ist im Begriff, ihren musikgeschichtlichen Inhalt endlich zu sammeln und systematisch zu ordnen. Dadurch wird es möglich werden, die meisten der Hamburger Drucke Telemanns genauer zu datieren.

²⁾ „Hamburgische Berichte von Gelehrten Sachen Auf das Jahr 1732“, No. XCIX S. 844 (Staats- und Universitäts-Bibliothek, Hamburg).

³⁾ Ebenda „Auf das Jahr 1734“, No. XXXI, S. 255.

⁴⁾ E. L. Gerber, Altes Lexikon, Artikel Telemann.

⁵⁾ Sammelband: Beyträge zur Geschichte des Hamburg. Johannaei, III. Band (1732—73), Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek, in *scrin.* 199 c, eingereiht unter die Drucke des Jahres 1767.

„Dieser seltene Nachruhm gründet sich auf viele Zeugen, nemlich auf seine auserlesene . . . theils nach Kupferstich-Art eingerichtete und theils gedruckte Werke, deren etliche nur funfzig an der Zahl sind. Die letzteren machen nur gar wenig aus, jene aber hat er, nach einer Engländischen aber weit höher getriebenen Erfindung, sämtlich und mit allen nur erforderlichen Figuren, ohne Griffel, mit solcher Geschwindigkeit in die Platten gebracht, dass es ihm möglich gewesen, in einem Tage deren 9. oder 10. zu verfertigen, daher es kein Wunder, wenn man in etlichen Wochen Ausgaben davon gesehen, die sich auf 2 bis 300 Seiten erstrecket; wobei Er jedoch seinen übrigen Verrichtungen keinen Abbruch getan.“

Auf die Unzulänglichkeiten und Unstimmigkeiten beider Berichte soll hier nicht erneut eingegangen werden ¹⁾; genug, dass den Zeitgenossen hinlänglich bekannt war, wie er sich eigenhändig um die Stichherstellung seiner Werke bemühte. Die künftige Telemann-Bibliographie wird erschöpfende Auskunft darüber zu geben haben, wie weit seine Stichtätigkeit zurück zu verfolgen und an welchen Werken sein Verfahren im einzelnen genauer zu beobachten ist. Hier gebe ich nur das Resultat wieder, zu dem die Betrachtung der nicht geringen Materialien der Berliner Staatsbibliothek hinleitet.

Vor seiner Übersiedlung nach Hamburg, scheint es, hat Telemann keine Gelegenheit gehabt, sich selbst mit dem Stich zu befassen; es waren Berufskupferstecher, die ihm die Arbeit besorgten. In Hamburg fand er den Buchhandel samt den ihm dienenden Industriezweigen auf glänzender Höhe ²⁾. Ökonomische Erwägungen zwangen Telemann als Vater einer zahlreichen Familie, durch Herabminderung der Herstellungskosten und der Spesen des buchhändlerischen Vertriebes den Ertrag seiner fleissigen Arbeit möglichst zu erhöhen. So machte er sich selbst an das Geschäft des Stechens. Die „lustigen Arien aus der Oper Adelheid“ 1727 sind eine der ersten von ihm vorgelegten Proben seines Kupferstiches, belastet mit allen Unzulänglichkeiten des Anfangs; um den Raum der teuren Platten auszunützen, drängen sich die Noten dicht an einander, der unterlegte Text verliert die Richtung der oberen Noten; kritzlich alles und des Gleichmasses ermangelnd. Inzwischen war den drei englischen Stechern Richard

¹⁾ „Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen“, Neuausgabe 2. Aufl. Berlin 1921. Vorwort. — „Fantaisies pour le Clavecin“, Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Berlin 1923, Vorwort.

²⁾ „Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs“, Ausstellung beim 9. deutschen Bachfest.

Meares, *John Cluer* und *John Walsh* ein bahnbrechender Fortschritt im Musikstich gelungen: die um vieles billigere und technisch leichter zu behandelnde Pewter-Platte (Mischung von Zinn und Blei) gestattete, mit freiem Stich der Hand Anwendung von Stempeln oder Bohrern zu vereinigen. Die Ausgaben von Will. Crofts „*Musica sacra*“ und *Händels* „*Julius Caesar*“ 1724 trugen den Anblick der neuen Technik in die Welt hinaus¹⁾. Telemann wurde alsbald ihr erster deutscher Nachahmer; im „getreuen Musikmeister“ 1728 bringt er das neue Verfahren zum ersten Male zur Anwendung in einer Weise, die er fortan zumeist beibehielt: er bringt mit Bleistift in Spiegelschrift die Noten auf die Platten, ihre Aushöhlung einer berufsmässig geschulten Hand überlassend; Überschriften, Tempoangaben, *f* und *p*, Textzeilen und die wenigen Druckfehler erledigt er selber am Schlusse vor Drucklegung. Nur wenige Werke, wie die „Singe-Spiel- und Generalbass-Übungen“ 1733/34 und vielleicht auch das „*Evangelische Lieder-Buch*“ 1730 sind völlig von seiner Hand hergestellt. Aus solcher Zusammenarbeit mit seiner Hilfskraft, deren Persönlichkeit noch festzustellen gilt, ging auch die *M. d. T.* hervor mit ihrer stattlichen Plattenanzahl. In wiefern es dabei Telemann gelang, die englische Erfindung noch „höher zu treiben“, ist eine Angelegenheit, die anderweitig zu untersuchen wäre.

Der Ankündigung entsprechend fügte Telemann der dritten und letzten Lieferung bei eine „*Table de ceux, qui ont souscrit à cet ouvrage*“ (4 Seiten in Stich). Es ist eine stattliche Reihe von Namen, die da vor unserem Auge vorüberzieht. Aus allen Kreisen und Ständen stellten sie sich ein: einfach bürgerliche Musikfreunde, Berufsgenossen, Geistliche, Hof- und Justizbeamte, hohe Standespersonen, Grafen, Barone, Gesandte und Staatsmänner — aus allen deutschen Gauen von West nach Ost, von Nord nach Süd, vom Auslande aus Frankreich (Paris, Lyon), Dänemark (Kopenhagen, Odense), Norwegen (Christiania), Schweiz (Winterthur), Spanien (Cadix), Holland (Delft, Leeuwarden, Harlingen) und England (London). Die Vereinigung aller Namen gewährt ein überraschendes Spiegelbild des wechsellvollen, an künstlerischen und persönlichen Beziehungen reichen Lebens Tele-

¹⁾ Fr. Chrysander, „Abriss einer Geschichte des Musikdrucks“, Allg. musikalische Zeitung, Leipzig 1879 S. 241 ff., *Musical Times*, 1877, S. 265 ff.

manns, dessen Glanz den auf der Höhe seiner besten Mannesjahre angelangten Meister mit berechtigtem Stolz erfüllen durfte. So betrachtet, ist die Liste auch uns ein inhaltvolles Dokument für die Lebensgeschichte Telemanns, das darüber hinaus noch weiterer lokalgeschichtlicher Forschung die Richtung zu weisen vermag. Diese Funktion zu fördern, setze ich das ganze Verzeichnis hier her, dem sich sonst kein zweites zur Seite stellen lässt.

Exemplaires:

- | | |
|--|--|
| 1 Mr. Appel. Rendsbourg. | 1 Mr. de Blome, Chevalier et Conseiller des Conferences. Neversdorf. |
| — Mrs. les Directeurs du Concert des Lutheriens à Augsburg. | — Mr. Boehm, Ludwigsbourg. |
| — Madlle. Auguste. Paris. | — Mr. de la Boissiere, Tresorier des Etats de Bretagne. Paris. |
| — Mr. Iean von Axen. Hamb. | — Mr. Sigers ther Borck. Emden. |
| — Mr. Bacheis. Libau. | — Mr. le Baron de Borwitz de Hastenstein. Hertzogwaldau. |
| — Mr Barckhausen, Secetaire. Hamb. | — Mr. A. Boy. Hamb. |
| — Mr. Baur. Paris. | — S. Exc. Mr. le Baron de Brackel, Ambassadeur de Sa Majesté, l'Imperatrice Russienne. Copenhague. |
| — S. A. S. Madme. la Marggrave doüairière de Bayreuth. Erlangen. | — Mr. Braem, Conseiller d'Etat. Copenhague. |
| — Mr. Behaghel. Frankf. s. l. Main | — Mr. Pierre Brameyer. Hamb. |
| — Mr. Freder. Behrens. Hamb. | — Mr. Caspar Brinckmann. Harlingen. |
| — Mr. George Behrmann. Hamb. | — Mr. Brown, Ministre de l'Evangile. Lünebourg. |
| — Mr. Bensen. Glückstadt. | — S. Exc. Mgr. le Comte regnant de Bückebourg. |
| — Mr. Bentz. Augsb. | — Mr. Balhorn. Hamb. |
| — Mr. F. Berendt. Hamb. | — Mr. Henri Burmeister. Hamb. |
| — Mr. Remy von den Berguen. Francf. sur le Main. | — Mr. Iean Guillaume Burmeister. Hamb. |
| — S. Excell. Msgr. le Comte regnant de Berlenbourg. | — Mr. Jerome Burmeister. Hamb. |
| — Mr. Berregaard, Conseiller d'Etat. Copenhague. | — Mr. Rudolph Burmeister. Hamb. |
| — Mr. de Bertuch, General-Major. Christiania. | — Mr. Buxbaum. Hamb. |
| — Madlle de Beschefer. Berlin. | — Mr. de Charron, Gentil-homme ordinaire du Roy. Paris. |
| — S. Exc. Mr. de Bestuchef, Cham-bellan et Envoyé extraordinaire de Sa Majesté, l'Imperatrice Russienne. Hamb. | — Mr. Chaunel. Hamb. |
| — Mr. Binnemann. Flensburg. | — Mr. Chauvelin, Intendant de Picardie. Paris. |
| — S. A. S. Mgr. le Duc de Birkenfeldt. | — Mr. Claussen. Ahrnsböck. |
| 12 Mr. Blavet. Paris. | |

- | | |
|---|--|
| <p>1 S. A. S. Mgr. le Comte de Clermont. Paris.</p> <p>— Mr. Cornabé. Cadix.</p> <p>2 Mr. van der Cost. Delft.</p> <p>1 Mr. James Crop. Hamb.</p> <p>— S. A. S. Mgr. le Marggrave Brandenburg-Coulmbac, Gouverneur general des Duchés de Schleswig-Holstein.</p> <p>— Mr. Demondorges, Maître de la Chambre aux derniers. Paris.</p> <p>— Mr. de Dobbeler, Secrétaire. Hamb.</p> <p>— Mr. David Doormann, le jeune. Hamb.</p> <p>— Mr. Jean Ulric Steiner zum Drachen. Winterthur.</p> <p>— Mr. Dreyer. Lünebourg.</p> <p>— Madme. Droop. Hamb.</p> <p>— Mr. Druckmüller. Hamb.</p> <p>— S. Excell. Mgr. le Comte d'Egmont. Paris.</p> <p>— S. A. S. Mgr. le Duc de Saxe-Eisenach. Eisenach.</p> <p>— Mr. Erbach. Hildesheim.</p> <p>— Madme. la Marquise d'Erouville Paris.</p> <p>— S. A. S. Mgr. le Duc de Holstein. Eutin.</p> <p>— Mrs. I. M. F. Berlin.</p> <p>— Mr. Fabritius, Ministre de l'Evangile. Loit.</p> <p>— Mr. de S. Fargeau. Paris.</p> <p>— Mr. de Faussé. Paris.</p> <p>— Mr. de Finck, Colonel. Celle.</p> <p>— Mr. Foerster. Mersebourg.</p> <p>— S. Exc. Mgr. le Comte de Franckenberg. Breslau.</p> <p>— S. A. S. Mgr. le Prince regnant d'Ost-Frise. Aurich.</p> <p>— Mr. Froede. Zerbst.</p> <p>2 Mr. Gleditsch. Leipzig.</p> <p>1 Mr. Goll. Augsburg.</p> | <p>1 Mr. Gottfried. Hirschberg.</p> <p>— S. A. Royale le Duc regnant de Holstein-Gottorf.</p> <p>— Mr. le Chevalier de Guine. Paris.</p> <p>— Mrs. K. A. H. Berlin.</p> <p>— Mr. Haas. Tundern.</p> <p>— Mrs. les ordinaires de la Musique d'Hambourg.</p> <p>— Mr. Bernard de Hamm. Marbourg.</p> <p>— Mr. le Baron de Hammerstein. Hamb.</p> <p>— Mr. de Harling. Wittmund.</p> <p>— Mr. Pantaleon Hebestreit. Dresde.</p> <p>— Mr. Hendel, Docteur en Musique. Londres.</p> <p>— Mr. Herbst. Bleckete.</p> <p>— Mr. von Höfften. Oldenbourg.</p> <p>— Mr. Hollander. Riga.</p> <p>— S. Exc. Mgr. le Comte de Holstein. Copenhague.</p> <p>— Mr. Detloff Hoppe. Hamb.</p> <p>— Mr. Jaenichen. Berlin.</p> <p>— Mr. George Jenequel. Hamb.</p> <p>— Mr. de Kalisch, Conseiller de la Cour. Zerbst.</p> <p>— Madlle de Kamecke. Berlin.</p> <p>— Mr. Keller. Husum.</p> <p>— Mr. Gofroy Kirchhoff. Halle.</p> <p>— Mr. Jean Henri Kirchhoff. Königsberg.</p> <p>— Mr. Kirsten. Breslau.</p> <p>— Mr. Kissner, Docteur. Francf. sur le Mein.</p> <p>— Mr. de Knesebeck. Berlin.</p> <p>— Mr. Jean Philip Köhler. Hamb.</p> <p>— Mr. König. Francf. sur le Mein.</p> <p>— Mr. Krafft. Hamb.</p> <p>— Mr. Kruffky. Königsberg.</p> <p>— Mr. Kühn, Conseiller de Cour. Königsberg.</p> <p>— Mr. Kuhlmann. Jevern.</p> <p>— Mr. Kunschigk de Breitenwald.</p> |
|---|--|

- Conseiller provincial. Halberstadt.
- 1 Mr. Kuntze. Lubec.
- S. E. Mr. le Baron de Kurtzrock, Resident de Sa Majesté Impériale. Hamb.
- Mr. Guillaume Leers. Hamb.
- Mr. Antony Leers. Hamb.
- Mr. de Lersner. Paris.
- Mr. Liebeherr. Hamb.
- Mr. Lindenlauff. Aix la Chapelle
- Mr. Luther. Friderichsort.
- Mr. Mauritius, Ministre de L. H. P. Messieurs les Etats Generaux d'Hollande. Hamb.
- Mr. de Moldenit. Hamb.
- Mr. de la Mosson. Paris.
- Mr. Nebelthau. Meerholtz.
- Mr. Neudecker. Hamb.
- Madme. de Nissen. Sleswic.
- Madme la Duchesse de Nivernois. Paris.
- Mr. Nootnagel. Hamb.
- Mr. Orthmann. Mitau.
- Mr. le Colonel de Panwitz. Berlin.
- Madme Peinhorst. Hamb.
- Mr. Pichel. Hamb.
- 6 Mr. Pisendel. Dresde.
- 1 S. Excell. Mgr. le Comte de Platen. Hannovre.
- Mr. Pott. Hannovre.
- Mr. Quantz. Dresde.
- Mr. Fred. Rehmann. Leeuwarden.
- S. Excell. le Comte de Reuss. Henri XVIII. Gera.
- Madlle Rhode. Francf. sur l'Oder.
- Mr. Gofroy Riemschneider. Hamb.
- 1 Mr. de Röhden, Brigadier. Harbourg.
- Mr. Rohde, Conseiller de la Cour et de la Justice. Koenigsberg.
- Mr. Rosenberg. Christiania.
- S. Excell. Mgr. le Comte regnant de Stolberg-Rossla.
- La Cour Ducale de Rudolstadt.
- S. Exc. le Comte Otton Dietrich Schack de Schackenburg.
- 3 Mr. Scherer. Lion.
- 1 S. Exc. Mgr. le Comte de Schlieben. Berlin.
- Madlle de Schmettau. Berlin.
- Mr. de Schnell. Hamb.
- S. Exc. Mgr. le Comte de Schönaich-Carolat.
- Mr. le Baron de Schönaich. Amnitz.
- Mr. Schroeder. Hamb.
- Mr. Schulte. Hamb.
- Mr. Stephan Schultz. Hamb.
- Mr. Schwartz. Riga.
- Mr. de Schwerin. Berlin.
- 2 Mr. Sechehaye. Francf. sur le Mein.
- 1 Mr. Simonsen, Conseiller de la Justice. Odensee.
- Mr. von Somm, Archiv. Hamb.
- S. A. S. Mgr. le Prince de Sondershausen.
- Mr. Splittgerber et Daun. Berlin
- Mr. Sechau. Hamb.
- Mr. Henri Steltz, le jeune. Ham.
- Mr. Jachim Steltz. Hamb.
- Mr. Sternberg. Lünebourg.
- S. A. S. Mgr. le Duc regnant de Mecklenbourg-Strelitz.
- Mr. Süverck. Hamb.
- S. Exc. Mgr. le Comte de Suzé. Paris.
- Mr. Tamm. Hamb.
- Mr. Tappe, Secrétaire. Hannovre.
- Mr. Tegtemeyer, Magdebourg.

- | | |
|--|--|
| 1 Mr. Telonius. Hamb. | 1 Mr. Wendeborn. Cellerfeldt. |
| — S. A. S. Mgr. le Prince regnant
de Tour et Taxis. Francf. sur le
Mein. | — S. Exc. Mr. de Wich, Envoyé
extraordinaire de Sa Majesté
Britannique. Hamb. |
| — Mr. von Uffenbach. Francf. sur
le Mein. | — Mr. Wiebel, Conseiller de S. Exc.
Madame la Comtesse de Castel.
Bredembourg. |
| — Mr. Ursinus. Tundern. | — Mr. Michel Wilckens. Hamb. |
| — Mr. le Marquis de Vibray. Paris. | — Mr. Willers. Görlitz. |
| — Mr. Wagner. Hamb. | — Mr. Witt. Hamb. |
| — S. A. S. Mgr. le Prince regnant
de Waldeck. Ahrholtz. | — Mr. Witt et Schultze. Hamb. |
| — S. A. S. Mgr. le Duc regnant de
Saxe-Weimar. | — Madme la Baronne de Wrens.
Bremen. |
| — S. A. S. Mgr. le Duc regnant de
Saxe-Weissenfels. | — Mr. Zetzing. Celle. |
| | — Madme de Ziegler. Leipzig. |
| | — Mr. Ziegler. Halle. |

Nur auf einige wenige hervorragende Namen besonders hinzuweisen, darf ich mir nicht versagen: von Musikern *Joh. Paul Kuntze*, den Stammvater der Lübecker Musikerfamilie, *Pisendel*, *Quantz* und *Pantaleon Hebenstreit* in Dresden, den berühmten Pariser Flötisten *Mich. Blavet*, nicht zuletzt „*Mr. Hendel Docteur en Musique, Londres*“¹⁾. Durch Abwesenheit glänzt *Mattheson*, der die Ehre der Vorausbestellung seinem ausserordentlichen englischen Gesandten Wich überlässt. Von literarischen Grössen sind zu nennen *Marianne von Ziegler*, Leipzig, und *von Uffenbach*, Frankfurt a. M.

Die Subskription ergab 206 Exemplare; die Gesamtauflage bemass Telemann danach wohl etwa auf 250 Exemplare, um späterer Nachfrage entsprechen zu können. Von der ganzen Herrlichkeit sind, soviel bis jetzt bekannt ist, nur 4 Exemplare für uns übrig geblieben! ²⁾

* * *

Die drei Teile (*Productions*), in die sich die *M. d. T.* gliedert und

¹⁾ Händels „Doctor“-Affäre hatte sich gerade erst im Juli 1733 zu Oxford abgepielt. Eben aus diesem Umstande ist zu folgern, dass das ganze Textbeiwerk erst der Schlusslieferung beigelegt wurde.

²⁾ Bibliotheken Berlin, Dresden, Brüssel, Bückeburg. Der in Bückeburg residierende „*comte regnant*“ war Graf Wolfgang Albrecht (1728—48), vertrauter Freund Friedrichs d. Gr. Beide tauschten ihre Kompositionen aus.

in denen sie nacheinander vierteljährlich geliefert wurde, stellen sich als grössere Gruppen von Musikstücken dar, deren Zusammensetzung zunächst eine tabellarische Übersicht veranschaulichen möge, damit wir später mit bequemen Abkürzungen auf sie zurückweisen können:

Production

I	II	III
1. Suite Emoll (2 Flöten, Streicher)	1. Suite Ddur (Ob., Tromb. Streicher)	1. Suite Bdur (2 Ob. Streicher)
<i>a. Ouverture* ¹⁾</i> <i>b. Rejouissance</i> <i>c. Rondeau</i> <i>d. Loure</i> <i>e. Passepied</i> <i>f. Air</i> <i>g. Gigue</i>	<i>a. Ouverture*</i> <i>b. Air* C Tempo giusto</i> <i>c. Air ³/₈ Vivace</i> <i>d. Air C Presto</i> <i>e. Air ¹²/₈ Allegro</i>	<i>a. Ouverture*</i> <i>b. Bergerie</i> <i>c. Allegresse</i> <i>d. Postillons*</i> <i>e. Flaterie</i> <i>f. Badinage</i> <i>g. Menuet</i>
2. Quatuor Gdur (Flöte, Ob., Viol., Violcll., Cemb.)	2. Quatuor Dmoll (Fl. dolce ò Fag. ò Violcll, 2 Fl. trav. Violcll., Cemb.)	2. Quatuor Emoll (Viol. Fl. Violcll. Cemb.)
<i>Largo* - Vivace - Grave - Vivace</i>	<i>Andante - Vivace - Largo - Allegro</i>	<i>Adagio - Allegro - Dolce - Allegro</i>
3. Concert Adur (Flöte, Viol., Strei- cher)	3. Concert Fdur (3 Viol. Streicher)	3. Concert Esdur (2 Corni Es, Strei- cher)
<i>Largo* - Allegro* - Gra- tioso - Allegro*</i>	<i>Allegro - Largo - Vivace*</i>	<i>Maestoso* - Allegro - Gra- ve - Vivace</i>
4. Trio Esdur (2 Viol., Violcell., Cemb.)	4. Trio Emoll (Fl. Ob. Violcll. Cemb.)	4. Trio Ddur (2 Fl. Violcll. Cemb.)
<i>Affettuoso - Vivace - Gra- ve - Allegro</i>	<i>Affettuoso - Allegro - Dol- ce - Vivace</i>	<i>Andante - Allegro - Grave - Vivace</i>
5. Solo Hmoll (Fl. Cemb.)	5. Solo Adur (Viol. Cemb.)	5. Solo Gmoll (Ob. Cemb.)
<i>Cantabile* - Allegro - Dol- ce - Allegro*</i>	<i>Andante - Vivace - Can- tabile - Allegro</i>	<i>Largo - Presto - Tempo giusto - Andante - Alle- gro.</i>
<i>h. Conclusion</i> Emoll.	<i>f. Conclusion*</i> Ddur.	<i>h. Conclusion*</i> Bdur.

¹⁾ Über die Bedeutung des * siehe den zweiten Teil des Aufsatzes.

Äusserlich nach einem gleichen Schema aufgebaut, beginnen alle drei Teile mit einer „starken“, d. h. mit 7 Instrumenten harmonisch völlig ausgearbeiteten Overture nebst ihrer Suite. Darauf folgt ein „schwaches“, mehr auf melodische Führung der Hauptstimmen abzielendes Quatuor. Die Mitte bildet wieder ein starkes Concert, von dem je ein schwaches Trio und Solo hinleiten zu einem starken Schlusssatz (*Conclusion*). Nichts würde verkehrter sein, als die Gruppen im ganzen als Suiten betrachten und etwa mit Händel's Wasser- und Feuerwerksmusik auf eine Stufe setzen zu wollen. Diese letzteren Werke entwickeln sich vollkommen suitenmässig, während Telemann's Mittelsätze einmal tonartlich in weite Fernen ausschweifen (besonders I und III) und dann sich in Musikformen aussprechen, die mit der Suite ganz und gar nichts zu tun haben. Wenn Telemann die Gruppen gleichwohl als in einem Atem zu musicieren aufgefasst wissen will, wie aus der Rückkehr der *Conclusions* in die Anfangstonart erhellt, so liegt die Berechtigung dazu nicht in der Form des Aufbaus, sondern in der aussermusikalischen Tendenz ihrer Bestimmung, die durch die Bezeichnung „Tafelmusik“ deutlich ausgedrückt ist.

Zu den Hauptpflichten der früheren Hof- und Ratsmusiker hatte von jeher nächst der Bestellung der Kirchenmusik die Aufwartung bei Tafel gehört; diese war sogar die ursprüngliche Art ihrer Beschäftigung, jene kam erst später hinzu. Die Musik bei den Ratsmahlzeiten, den Festen der Zünfte und Gewerkschaften, den Hochzeiten der Bürger galten ihnen als vornehmste Quelle ihrer Einkünfte. Aus diesem Grunde kämpften sie zu allen Zeiten und überall mit äusserster Zähigkeit gegen das Eindringen unbefugener Elemente in dies ihnen verbriefte Vorrecht. So begreift es sich, dass die gedruckte instrumentale Literatur häufig genug ausdrücklich für die Tafel bestimmt wurde ¹⁾. Für solchen Zweck Musik zu schaffen, hatte auch Telemann in seinem Leben reichlich Gelegenheit: beim Grafen von Promnitz in Sorau, am Eisenacher Hofe, im Frauenstein zu Frankfurt a. M.; nirgends aber wohl so ausgiebige, wie in dem zu seiner Zeit anerkannt ess- und trinkfrohen Hamburg. Besonders starken Bedarf an Musik hatten hier die

¹⁾ Als einige Beispiele führe ich an: G. W. D r u c k e n m ü l l e r s, „Taffel-Confect“ 1668, J. W. F o r c h h e i m s „Tafel-Bedienung“ 1674, J. F i s c h e r s „Tafelmusik“ 1702, und verweise auf die schöne bildliche Darstellung der Görlitzer Stadtpfeifer 1658 bei M. G o n d o l a t s c h, Görlitzer Musikleben in vergangenen Zeiten, Görlitz 1914 S. 36.

jährlichen Festmahlzeiten der Bürgerkapitäne ¹⁾ (im August) und die Mahlzeiten an St. Peter und Matthias (im Februar). Dazu lieferten Hamburgs Musiker grosse Oratorien, Serenaten und Einzelgesänge, die zahlreich erhalten sind ²⁾. Einem solchen oder ähnlichen Anlass mag nun auch Telemanns *M. d. T.* ihre Entstehung verdanken. Denken wir uns die Hamburger Tafelfreuden als gesellschaftlichen Hintergrund, dann begreifen wir das Gewinde jener locker aneinander gereihten Musikstücke. Nicht war es Telemanns Aufgabe, ein Konzertstück grössten Ausmasses zu schaffen, das zusammenhängend anzuhören war, sondern vielmehr, Mahl und Redepausen durch angemessene Musik zu verschönen. So wechseln die starken Musiken, die der Ratskapelle Gesamtklang entfalten, mit den schwachen, die deren solistische Einzelkräfte sich betätigen lassen. So sind die Formen und ihre klanglichen Reize möglichst verschieden, um durch Abwechslung zu erfreuen; die ordnende Hand des Meisters schliesst sie nur zum Kranze, indem er den feurigen Kehraus wieder zum Anfang zurückführt. Trägt eine Wiederbelebung der Stücke dieser Sachlage gebührend Rechnung, so wird nicht zu fürchten sein, dass sie einem verfehlten Experiment zum Opfer fallen.

Die Gleichgliedrigkeit der grossen Gruppen findet ihr Gegengewicht in der wechselnden Gestaltung der Einzelgebilde. Diese tritt vornehmlich in den *Suiten* scharf hervor. Um Telemanns Stellungnahme zu dieser Kunstform zu bestimmen, ist ein kurzer Rückblick auf ihre Vorgeschichte unerlässlich ³⁾.

Früher als in der deutschen Klaviermusik, wo Froberger ihr Neuschöpfer gewesen war, hatte die Suite in der Instrumentalmusik der Stadtpfeifer, *Collegia musica* und Musikkränzlein Wurzel geschlagen. Aber während dort die Normalform mit ihren vier Grundpfeilern trotz allen architektonischen Reformversuchen mehr oder minder in Geltung blieb, begann hier Ende des 17. Jahrhunderts ein Zersetzungsprozess, zu dem von zwei Seiten aus der Anstoss ausging: in stärkster Masse von den Werken des Franzosen *Lully*, in geringerem von den alles Tanzmässige zur Sonate hin nivellierenden Italienern. Diesem Anstoss nachgebend

¹⁾ Das 100 jährige Festmahl vom Jahre 1719 hat Chr. F r i t z s c h durch den Stichel verewigt (Staatsbibliothek und Ratsarchiv).

²⁾ Vergl. den oben zitierten Hamburger Katalog.

³⁾ Man vergleiche hierzu die Darstellung K. N e f s a. a. O. S. 75 ff. und H. R i e m a n n s, Handbuch der Musikgeschichte, II³, Leipzig 1918, S. 66 ff.

sind die deutschen Suitenkomponisten am Werk, die Ausdehnungsmöglichkeit der Form und ihre Wandelbarkeit nach allen Richtungen hin zu erschöpfen und auszuprobieren. Die Versuche, Neuland zu finden, erstrecken sich nicht allein auf die einzelnen Teile der Form, sie dehnen sich vielmehr aus über Kompositionsstil und Besetzung. Am fesselndsten ist wohl der heisse Kampf um das Eingangstor der Suite. Intrata, Entrée, Sinfonie, Sonata, Sonatina, Passacaglia, Ciacona ringen um die Ehrenstellung, bis endlich die Ouverture allgemein den Platz behauptet. Dahinter schiesst eine bunte, üppige Fülle neuer Gebilde auf: modische Tänze, Charakter- und Programmstücke, dem französischen Ballet entlehnt; sie überwuchern schliesslich die alten Pfeiler gänzlich. Die etwas schulmeisterlich schwerfällige und dickblütige Satzweise der alten Zeit wandelt sich dabei zu einem graziösen Stil, in welchem die Oberstimme mählich die Führung an sich reisst und die unteren Genossen zu einfacherer harmonischer Begleitung zwingt. An die Stelle der Zufallsbesetzung bei den Stadtpfeifern von ehemals rückt der Violinchor ein; zu seinem Klang gesellen sich Trompete, Oboe, Flöte, Fagott, durch Mischung und Gegenüberstellung Neues an Reiz und Farbe auswirkend. Die heraufdämmernde Neuzeit projiziert schliesslich die solistische Besetzung zum Ensemble grösserer Massen und leitet sie so zum Orchester über.

Telemanns Suiten sind nach allen ihren Merkmalen Kinder ihrer Zeit; nur ist ihr Schöpfer kein Suchender mehr, sondern ein reifer Meister, der selbstsicher dahertritt, mit fester Hand ergreift und gestaltet, was ihn klarer, scharfer Kunstverstand als zweckmässig erkennen lässt.

Von *Lullys* Art sind die einleitenden Ouverturen (Grave-fugiertes Allegro-Grave), ihre Vermischung mit dem Prinzip des *Concerto grosso* durch Beifügung von Bläsern zum Streichchor (2 Flöten in I 1, Oboe und Trompete in II 1, 2 Oboen in III 1), die im Fugato anstelle der Überleitungen hervorleuchtenden Trio-Episoden von Bläsern und Bass. Aber dem Franzosen gegenüber steht der deutsche Meister in der ungezwungenen Durchdringung beider Satzweisen seinen Mann. Wie sich bei ihm die konzertierenden kleinen Gruppen aus dem Ensemble herauslösen, sich gegenseitig die motivisch erzeugten Figuren zureichen und abnehmen, dabei doch eine gewisse massvolle Zurückhaltung beobach-

ten, um nicht völlig sich ins Fahrwasser des *Concerto grosso* abtreiben zu lassen, wie endlich solche Trio-Episoden streiflichtartig auch die Graves durchblitzen (II 1a, III 1a) — das sind die sicheren Symptome seiner Selbständigkeit.

Für das formale Gefüge des eigentlichen Suitenreigens sucht Telemann keine neuen Wege auf; er erwählt sich aus der Literatur der Gattung drei Bildungen, um die als Grundtypen die Fülle bunter Spielarten kreist. Kombiniert er in I 1 b—g eine Zahl neumodischer Tanzcharaktere mit der üblichen Schluss-Gigue nach Art *Georg Bleyers*, stellt er in II 1 b—e wie *J. S. Kusser* eine Reihe von *Airs* nacheinander auf, so folgt er in III 1 b—g der Programmschilderung *G. Muffats*, von der nur das *Menuet* am Ende eine Ausnahme macht. Neu und eigenartig ist aber das musikalische Innenleben dieser drei Reigen. Telemann durchtränkt auch sie in reizvollster Weise mit allen Zierlichkeiten konzertanten Stils. Nur in ein paar Ausnahmefällen (I 1g, III 1e) lässt er sich dabei am zweiteiligen Liedaufbau genügen; in allen übrigen treibt der Konzertstil zu einer Erweiterung der Form im Sinne der *Da capo*-Arie derart, dass der Mittelteil fast ausschliesslich konzertant (auch ohne Generalbass) verläuft. Die weiteste Dehnung gestattet er sich in II 1. Die *Airs* sind mit ihrem Wechsel von *Tutti* und *Solo* alle zu kleinen Konzertsätzen ausgeweitet. Was sie gerade noch auf der äussersten Grenze der Suitenmusik zurückhält, das ist ihr scharf geprägtes rhythmisches Wesen; beim ersten (b) schimmert einigermaßen deutlich *Allemanden*-, beim letzten (e) *Gigue*-Charakter hindurch.

Suiten in einer ihrer Eröffnung entsprechenden Weise nach der *Gigue* noch besonders ausklingen zu lassen, daran ist verschiedentlich gedacht worden; aber solche Finales erhoben sich kaum über die Bedeutung eines Coda-Anhanges (vgl. etwa *J. Jak. Walthers* Violinsonaten). In den *Conclusions* — die, wie oben gezeigt, als eigentliche Abschlüsse der Suiten zu diesen noch gehören und trotz dem *Avertissement* nicht als Eigengebilde zu betrachten sind, — schafft nun Telemann Gegenstücke zu den Ouverturen von voll ebenbürtigem Wuchs. Ihr Affekt ist feuriger Aufschwung; sie setzen also gleich *Allegro* ein und folgen einem stürmisch andrängenden Fugenthema als Hauptleitmotiv, zwischen dessen Durchführungen die konzertanten Partien wieder eingelagert sind. Das Problem der Form löst er wieder auf dreierlei Weise.

Beginnt II 1/ unmittelbar mit der Fuge, so leitet I 1 *h* erst mit ein paar Takten homophoner Fanfare in sie hinein, so eine Art *Tutti*-Gegensatz schaffend. Beide Stücke bringen eine kurze Largo-Kantilene als Mittelstück und wiederholen danach den Anfang. Die dritte, glücklichste Lösung (III 1*h*) entschlägt sich des Da capo-Aufbaues, beginnt mit einer zu einem wirklichen *Tutti*-Komplex von 12 Takten erweiterten Fanfare und stürmt nun mit der Fuge in lichtklarer Gliederung unaufhaltsam bis zu Ende dahin.

Der musikalische Inhalt, den das Ebenmaass der Formen in sich birgt, ist das harmonische Endergebnis von früh an betriebenen, unablässigen, vielseitigen Kunststudiums und starker natürlicher Begabung. Genaueste Beobachtung der besten italienischen und französischen Meister, wie der urwüchsigen polnischen Volksmusik hatte Telemanns Geschmack in melodischer, rhythmischer und harmonischer Hinsicht aufs feinste gebildet und geläutert. „Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik mit gehöriger Beurtheilung das Beste zu wählen weis, so fliesst daraus ein vermischter Geschmack, welchen man den deutschen Geschmack nennen könnte.“ ¹⁾

Mit in vorderster Linie an seiner Bildung beteiligt war Telemann. In der meisterlichen Beherrschung aller Stilarten lag die bezwingende Gewalt begründet, die seine Musik auf die Zeitgenossen ausgeübt hat und die auch heute nicht versagt, wenn man sich ihr nur unbefangen und vorurteilslos hingeben will. Dazu verlieh ihm die Natur die neidenswerte Gabe schier unerschöpflicher, leichtester Erfindung. Wie die Wellen eines Gebirgsbaches rieseln ihm die melodischen Einfälle aus der Feder, frisch, klar, gesund, ohne Stocken. Immer weiss er Originelles zu sagen, müht sich nie qualvoll um den Fortgang, versandet nicht in Platttheit und Trockenheit. Es erfüllt ihn eine Musikalität, die mit Reinh. Keiser starke Wesensverwandtschaft aufweist. So fest umfasst sein Blick Form und Inhalt zugleich, so sicher fügt er die einzelnen Wesenszüge zum Ganzen zusammen, dass das, was in dieser Gestalt seine persönlichste, ureigene Schöpfung ist, von den zeitgenössischen Kunstrichtern als Typ aufgestellt und betrachtet wird, von dem sie die allgemein giltigen Regeln ableiten. ²⁾

¹⁾ I. I. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 1752 S. 332.

²⁾ I. A. Scheibe, Critischer Musicus. Neue Auflage, Leipzig 1745, S. 667 ff.

Nach dem Gesagten wird, hoffe ich, nicht mehr zu fürchten sein, dass die Beurteilung, die Telemanns Suiten der *M. d. T.* neuerdings durch zwei geschätzte Kollegen erfahren haben, ihre Bedeutung ferner beeinträchtigt. *H. Riemann* schreibt einmal: ¹⁾

„Nachdem ich ein paar hundert Seiten Telemann [!] spartiert, kann ich mein Gesamturteil [!] nur dahin praecisiren, dass derselbe im allgemeinen glatt, manchmal piquant, in den Tanzstücken sogar hier und da recht flott schreibt, aber das Interesse nicht dauernd zu fesseln vermag, da er nicht zu steigern versteht. Trotz seiner grossen Erfolge bei Lebzeiten hat er daher auf eine Wiederbelebung keinen Anspruch.“ [!]

Unter Berufung darauf und unter Anführung einiger Tanzmelodie-Anfänge stellt sodann *K. Nef* ²⁾ die *M. d. T.* mit „Kaffeehausmusik“ auf eine Stufe. Gewiss ist Telemann kein für alle Zeiten vollkommener Meister; auch seinem Schaffen haften Mängel an, über die noch zu reden sein wird. Diese haben aber ihren Ursprung nicht in Fehlern seines künstlerischen Könnens und Wissens, die tadelnswert wären, sondern in der Richtung ihrer Zeit. Und was die Wiederbelebung anlangt, so hat ein Anderer und Höherer als wir alle schon längst dafür gesorgt, dass wir uns da nicht um Kaisers Bart zu streiten brauchen: *Händel*. Doch davon später.

Ein Punkt wäre zuletzt noch klar zu stellen, die Besetzungsfrage. *Nef* ³⁾ ist geneigt, die Ouverturen-Suiten seit 1700 samt und sonders der Orchestermusik zuzuweisen. Das mag in einzelnen Fällen zutreffend sein, namentlich wo die Komponisten ihren Werken dahin zielende Vorschriften mit auf den Weg geben. Bei Telemann ist diese Voraussetzung aber nicht vorhanden. Der concertierende Stil seiner Stücke liesse von vornherein nur eine Doppelbesetzung des *Grosso*-Körpers zu im Sinne *Corellis*. Aber selbst so weit reicht es nicht bei Telemann. Nur die Stimmen der I. und II. Violine enthalten *p* und *f* als Kennzeichen der *Solo*- und *Tutti*-Einsätze; Viola und Violoncell musicieren ohne diese Unterscheidung glatt durch. Seine Besetzung ist also: 2 Blasinstrumente: Soli, 2 I. und II. Violinen, 1 Viola, 1 Violoncell = 8 Spieler. Acht Ratsmusikanten waren es, die ihm zur Verfügung standen;

¹⁾ Musikalisches Wochenblatt, Leipzig 1899 S. 67.

²⁾ A. a. O. S. 93.

³⁾ A. a. O. S. 75.

den Generalbass besorgte ein Organist. Das Einzige, womit wir Neuaufführungen entgegen kommen könnten, ohne der alten Praxis Abbruch zu tun, wäre die Beigabe einer zweiten Viola und eines Kontrabasses für die *Tutti*-Strecken. —

Die Betrachtung des übrigen Inhalts der *M. d. T.* an Concerten, Quatuors, Trios und Solos wird sich mit einem kleineren Raum begnügen müssen. Die Diskussion über sie ist noch nicht eröffnet, Missverständnisse grundsätzlicher Art liegen nicht vor, und schliesslich hat doch nur die Analyse einer grösseren Anzahl von Vertretern dieser Gattungen für die Forschung bindenden Wert. Bis aber eine volle Übersicht möglich ist, hat es gute Weile. Bescheiden wir uns also mit einigen orientierenden Bemerkungen.

*Scherings*¹⁾ Urteil, dass in Telemanns *Konzerten* „der Vorrat an virtuosem Zündstoff sehr gering ist und mehr der Reflexion als geigerischer Inspiration entsprungen zu sein scheint“, tritt dem Meister sicherlich nicht zu nahe. Dieser selbst macht in seinem Lebenslauf²⁾ kein Hehl daraus, dass ihm die Concerte „niemahls recht von Herzen gegangen sind.“

„Ich traff in denen meisten Concerten, so mir zu Gesichte kamen, zwar viele Schwürigkeiten und krumme Sprünge, aber wenig Harmonie und noch schlechtere Melodie an, wovon ich die ersten hassete, weil sie meiner Hand und Bogen unbequem waren, und, wegen Ermangelung derer letztern Eigenschaften, als worzu mein Ohr durch die Französischen Musiquen gewöhnet war, sie nicht lieben konnte, noch imitieren mochte.“

Dies Verhältnis Telemanns zur Konzertform spiegelt sich auch in den Stücken der *M. d. T.* wider. Für dieses Manko an technischer Virtuosität entschädigt aber reichlich die feine durchgebildete Form, der gesättigte musikalische Inhalt mit seiner lebenswürdigen Erfindung, seiner Fülle in allen Affekten spielender Gedanken und treffsicheren Farbenmischung. Es sind durchweg erlesene Leckerbissen für Liebhaber und Kenner alter Musik: I 3, das zur Flöte und Violine das Violoncell als Concertino gesellt, II 3 mit dem prickelnden Glanz seiner drei Soloviolen, III 3, das mit den Hörnern ein Solo-Streichtrio kombiniert und in sonniger Sommerlust schwelgt. Unfassbar, solchen Reichtum zu besitzen und ihn achtlos in der Ecke verstauben zu lassen! *Händel* hat gerade sie besser zu schätzen gewusst.

¹⁾ A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905, S. 120.

²⁾ J. Mattheson, Grosse Generalbassschule, Hamburg 1731, S. 168 ff.

In den *Quatuors* geht Telemann besonderen Klangproblemen nach. In I 2 sind Flöte, Oboe und Violine Träger der Kantilene; Cembalo und grundierendes Violoncell führen den Generalbass aus. Über gleichem Generalbass vereinigt II 2. *Flauto dolce* mit 2 Traversflöten. Die Prinzipalflöte ist im französischen Violinschlüssel (auf der 1. Linie) notiert. Setzt man an seine Stelle den Bassschlüssel, so kann die ganze Partie von Fagott oder Solovioloncell zwei Oktaven tiefer ausgeführt werden — ein kleines Kunststück doppelten Kontrapunkts also! Das überraschendste Stück ist III 2. Der Besetzung: Violine, Flöte, Violoncell, Cembalo — ist Besonderes nicht anzusehen. Erst die Partitur zeigt uns das Neuartige: das ist ein Klavierquartett modernen Genres, in dem das Violoncell nicht mehr der mittrottende Gefährte des Cembalos ist, sondern ebenbürtiger Genosse der andern Soloinstrumente. Hierin ist also Telemann ein Vorläufer der Wiener Klassiker. ¹⁾

In den *Trios* und *Solos*, die sich beide auf Cembalo und Violoncell stützen, verwendet Telemann gleich seinen Zeitgenossen wechselweise Violinen, Flöten, Oboen. Sie sind beste Muster seines „vermischten Geschmacks“.

* * *

In ihren Jünglingsjahren, da sie die Universität frequentierten, Telemann in Leipzig und Händel in Halle, hatten sie „in melodischen Sätzen und deren Untersuchung, bei öfteren Besuchen auf beiden Seiten, wie auch schriftlich, eine stete Beschäftigung“ ²⁾. Dass diese Jugendfreundschaft längeren Bestand hatte, erfuhren wir schon durch das Subskribentenverzeichnis; Händels Exemplar der *M. d. T.* war das einzige, das von England aus vorbestellt wurde. Die Vermutung ist deshalb gewiss nicht zu kühn, dass es auch Händel war, der Telemann die nähere Kenntnis des neuen englischen Stiches vermittelte. Wer Händels Verhältnis zu seinen musikalischen Vorgängern und Zeitgenossen durch Fr. Chrysanders unermüdliche Quellenforschungen nur einigermaßen kennt, den wird es nicht überraschen, nun zu erfahren, dass

¹⁾ J. A. Scheibe a.a. O. S. 680: „Der berühmte Telemann hat auch wirklich durch seine vortrefflichen Quadros fast alle andere Componisten übertroffen.“

²⁾ J. Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 359.

Telemanns *M. d. T.*, an Umfang so stattlich wie an Inhalt reich und eigentümlich, unter die Quellen für Händels Musik mit an vornehmster Stelle einzureihen ist. Den Nachweis dafür im einzelnen an dieser Stelle erbringen zu dürfen, gereicht mir zur besonderen Freude.

Als Händel die *M. d. T.* erhielt, steckte er tief im Londoner Operngetriebe. Es begreift sich, dass er nicht sogleich und so leicht die Zeit fand, sich durch Spartierung mit ihrem Inhalt bekannt zu machen. Eine vollständige Kopie wird, nach seinem sonstigen Verfahren zu urteilen, schwerlich in seiner Absicht gelegen haben. Nur, was bei Durchsicht der Stimmhefte irgendwie seine besondere Aufmerksamkeit erregte, veranlasste den Vielbeschäftigten zum Spartieren ¹⁾. Ich möchte die Zeit wohl noch erleben, die uns einst gestattet, die an Aufschlüssen so überaus reiche Skizzensammlung von Händels Hand im Fitzwilliam-Museum für die Erkenntnis seiner Kunst ausschöpfen zu helfen. Dann dürfte dabei auch Telemann hier wieder ans Licht kommen.

Zwei volle Jahre nach dem Erscheinen der *M. d. T.* 1733 machen sich die ersten Spuren Telemannscher Gedanken in Händels Musik bemerklich, und zwar gleich an drei Stellen kurz nacheinander (vergl. Tafel A).

Die Ouverture zu „*Alexanders Fest*“ ²⁾ (in der Komposition am 17. Januar 1736 beendet) nimmt von zwei rhythmischen Motiven ihren Ausgang, die wir bei Telemann getrennt wiederfinden (I, 1a, III 1a). Dass diese scheinbar nur sehr keimhafte Parallele nicht als Spiel des Zufalls, sondern als wirkliche Anlehnung zu betrachten ist, darüber kann kein Zweifel obwalten angesichts der im Grave erstmalig auftauchenden Trioepisode, sowie der ausgiebigen Benutzung des Konzerts I 3 durch Händel für das sogenannte „berühmte Konzert in *Alexanders Fest*“ (beendet am 25. Januar 1736) ³⁾.

Das Eingangs-*Largo* von Telemanns Konzert enthält ein Motivstückchen, das vermöge seiner unvermuteten harmonischen Ausweichung und des lombardischen Rhythmus seiner Melodie sich leicht ins Gedächtnis einbohrt. Aus diesem winzigen Samenkorn des einen Taktes ist das ganze Prachtstück der Händelschen Schluss-Gavotte in die Höhe geschossen.

¹⁾ Die von Händel benutzten Telemannschen Sätze sind in der Übersichts-Tabelle durch ein * hervorgehoben.

²⁾ Gesamtausgabe Band 12.

³⁾ G. A. Band 21; No. 7 meiner Ausgabe zum praktischen Gebrauch.

Telemann. *Händel.*

I 1a *Alexanderfest Ovr.*

1.

III 1a

I 3, 2. Allegro *Concertogr. No. 7 1. Satz.*

2.

ibid. *ibid.*

ibid. *ibid.*

ibid. *ibid.*

- Largo. *- Gavotte*

3.

usu. *Atlantia Ovr.*

4.

(Tafel A)

Noch stärker ist das Band der Verwandtschaft zwischen Telemanns zweitem und Händels erstem *Allegro*. Telemanns *Tutti*, aus

einer Reihe gefälliger, munterer Motive geknüpft, tritt in Gegensatz zu den Solostimmen, die ihr figuratives Eigenspiel nicht dem *Tutti* entnehmen, sondern immer nur auf dieses hinleiten. Die allemandenartige Behäbigkeit des *Tutti* bestimmte Händel, es bei sich an den Anfang zu setzen, dem entsprechend aber in sehr lehrreicher Umgestaltung. Setzt Telemann seine Motive wie Mosaiksteinchen neben einander, so bringt sie Händel in ruhigen, glatt fließenden Zusammenhang und hebt ihre rhythmische wie harmonische Beseelung bis zum höchsten Grad der Vollkommenheit empor. Aus dem so veredelten, von 24 Takten auf 18 konzentrierten *Tutti* ¹⁾ quillen nun die Solostimmen heraus, Fleisch von seinem Fleische, aber durch die Kunst des überlegenen Meisters ihren Grundstoff immer wieder umformend und so allen Reichtum seines Gehaltes entschleiern. Es ist der Geist Beethovenschen Ringens mit der Sprödigkeit der Materie, den wir hier von neuem als einen hervorstechenden Zug von Händels schöpferischem Willen und Wesen bewundern müssen. War es ein Fehler, dass Telemann sich nicht auch zu solchem Fluge hochgespannter Entwicklung erheben konnte, so ist demselben Fehler eine ganze Reihe anderer Meister verfallen, die ebenfalls vor Händelschem Maassstab nicht Stand halten: ein Corelli, Urio, Stradella, ein Muffat, Keiser, Habermann u.a. Das darf uns nur nicht zu unge rechter Geringschätzung aller verleiten. Vergessen wir doch nicht, dass wir unsern für solche Schwäche geschärften Blick erst durch die überzeugende Kraft von Händels musikalischer Gegenkritik erlangt haben. Den allgemeinen Kunstanforderungen ihrer Zeit genügten jene durchaus in anerkannter Weise. Und wenn ihr Bestes schliesslich doch würdig war, dem Bau des Händelschen Lebenswerkes als Eck- und Grundsteine eingefügt zu werden, so haben auch diese Meister für alle Zeiten geschaffen, und wir sind ihnen Dank schuldig und verständnisvolle Wertschätzung.

Auf dasselbe Konzert Telemanns kommt Händel noch einmal zurück in seiner Oper „*Atalanta*“ (beendet am 22. April 1736). Das *Tutti* des ersten *Allegro* eröffnet Telemann mit einen schwungvollen Skalenmotiv; Händel folgt ihm nur mit den ersten zwei

¹⁾ Ein Vergleich der beiden Sätze von Händel und Telemann wird A. Schering überzeugen, dass Vivaldis, „*Il Piacer*“ aus op. 8. nicht weiter als direktes Vorbild zu betrachten ist. Vergl. a. a. O. S. 68, Anm. 3.

Takten seiner Ouverturen-Fuge, geht dann aber im übrigen vollständig eigene Wege. —

Für längere Zeit scheint nun Telemanns *M. d. T.* aus dem Gedächtnis Händels zu entschwinden. Inzwischen brachen schwere Katastrophen über ihn herein: sein Opernunternehmen geht fallit, Aachen muss die zerstörte Gesundheit wieder herstellen. Sein Einzug ins Haymarket-Theater 1739 eröffnet endlich die grosse Zeit seiner Oratorienschöpfungen, während Telemanns Reise nach Paris 1738 diesen auf den Zenith seines Ruhmes führt.

Von der stattlichen Zahl vokaler und instrumentaler Werke aus dieser Periode nimmt „*Samson*“ ¹⁾ (entstanden Ende September bis 29. Oktober 1741) wieder Bezug auf die *M. d. T.* (vergleiche Tafel B). Das Fugenthema der *Conclusion* III *h* ist die Larve, aus der Händels Ouverturen-Fuge als Schmetterling schlüpft. Auch hier hat der Werdeprozess so starke Wandlung herbeigeführt, dass die ursprüngliche Wesensgleichheit nur durch das Symptom eines festgehaltenen Concertmotivs mit Sicherheit erkannt wird. —

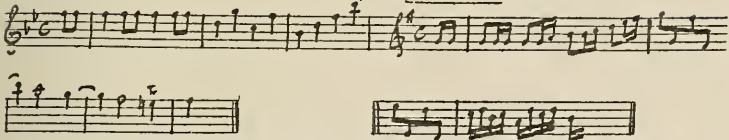
Die umfänglichste Benutzung der *M. d. T.* setzt im Jahre 1744 ein und dauert bis 1746; sie kommt in dieser Zeit 4 Oratorien und 3 Orgelkonzerten zu gute.

Im „*Belsazar*“ ²⁾ (komponiert 23. August bis Oktober 1744) heissen uns die Trioepisoden im *Grave* der *Ouverture* bereits aufmerken. Im 2. Akt lässt Belsazar nach dem Erscheinen der Flamenschrift die Weisen und Magier seines Landes zusammenrufen, dies grausige Wunder zu deuten; nach allen Richtungen eilen die Sendboten davon. Händel illustriert diesen Vorgang durch eine *Sinfonia* mit der Überschrift „*Postillions*“. Ihr Urmuster ist Telemanns „*Postillons*“ III *1d* mit ihren beiden Hauptmotiven: dem Oktavensignal und den spazierenden Bässen in Achteln. Telemanns Absicht ist auf ein stilisiertes Charakterstück gerichtet, in dessen Bild die konzertierenden Instrumente, namentlich im Mittelteil, mancherlei Züge einfügen, die nicht zur Sache gehören; schon nach 3 Takten giebt bei ihm die Oberstimme die Signalführung ab. Händel dehnt diese ostinat auf 7 Takte aus, sieht ab von konzertmässiger Behandlung, sondern schreibt einen 3-stim-

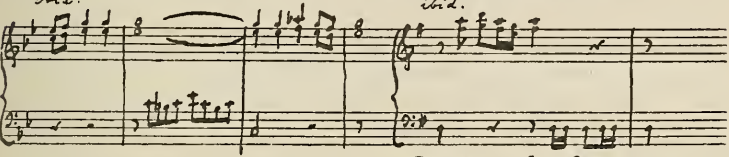
¹⁾ GA Band 10.

²⁾ GA Band 19.

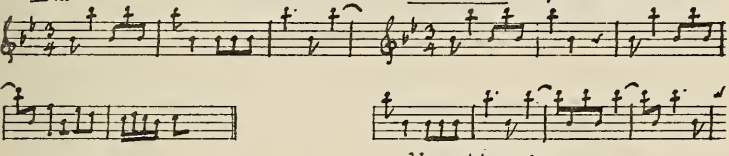
III n. *Samson Ouv.*

5. 

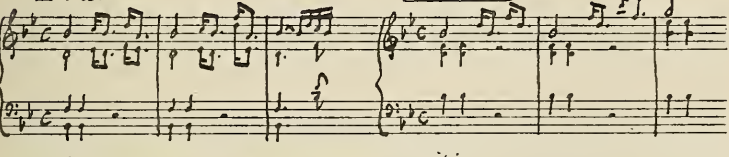
ibid. *ibid.*

6. 

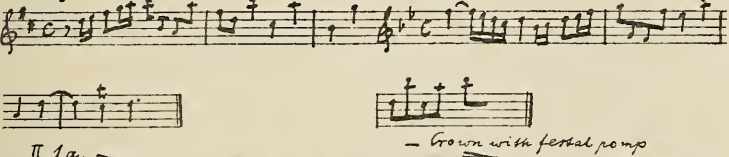
III d. *Belsazar. Sinf. Postilions*

7. 

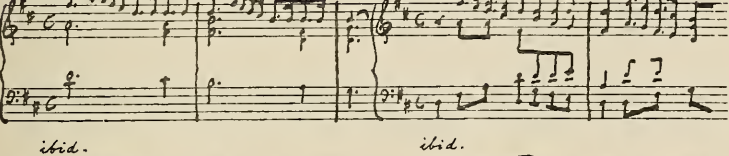
III 1 a. *Herakles Ouv.*

8. 

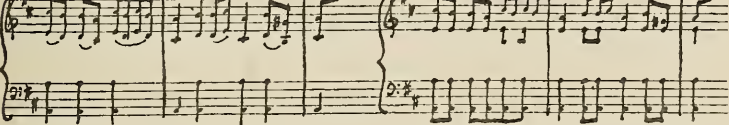
II f *ibid.*



II 1 a. *- Grown with festal pomp*



ibid. *ibid.*



(Tafel B)

migen Satz für Streich-Orchester mit Holzbläser-Verstärkung und bringt so die von 84 auf 69 Takte zusammengepresste und in

unaufhörlicher Bewegung gehaltene Darstellung zu voller, realistischer Wirkung. ¹⁾

Die *Ouverture* zu „*Herakles*“ ²⁾ (im Juli und August 1744 komponiert) vereinigt wieder zwei Motive, die bei Telemann getrennten Standort haben. Aus den beiden ersten Takten der *Ouverture* III 1a mit ihrem lombardischen Rhythmus und den Viertelaccenten der Unterstimmen leitet Händels *Ouverture* im *Grave* ihre ganze Haltung ab. Ihr Fugenvorbild gewinnt sie aus der *Conclusion* II f; deren Thema straft Händel zu eindringlicherer rhythmischer wie melodischer Plastik, dabei am Anfang ein von der Oberquinte herabrollendes Motiv einfügend, dessen fernere wichtige Rolle gleich zu sehen sein wird.

Wir finden es in den ersten Takten der *Lentement*-Einleitung zur *Ouverture* II 1a. Dies und die in Sexten sich wiegende Episode hat Händel zum Aufbau des gewaltigen Schlusschors vom ersten Akt, dem Jubelfest des griechischen Volkes zur Feier der Rückkehr seines Helden, benutzt: „Krönt den Tag mit Festesglanz, stellt den Reihen, schlingt den Kranz zu frohem Tanz“. Äusserlich betrachtet sind wohl die Noten bei beiden Meistern gleich, aber eine wie unvergleichlich neue Ausdruckskraft verleiht ihnen Händel durch die Verbindung mit dem jubelnden Text! Sie wirken nun wie Motive, die „direkt aus dem neapolitanischen Volksleben“ ³⁾ empfangen zu sein scheinen.

Im „*Gelegenheits-Oratorium*“ ⁴⁾ (beendet im Januar 1746) ist wieder für die *Ouverture* Telemanns *M. d. T.* benutzt (Tafel C), und zwar die *Ouverturen-Fuge* von III 1a. Telemanns Stück hat vollkommene Konzertanlage: Fugen-Tutti und Zwischenspiele der Soloinstrumente. Der Fugensatz ist Kuhnauscher Art: dem Thema gesellt sich vor seinem Abklingen schnell ein Gegenthema bei. Das Gesamtmaterial benützt Händel, baut es aber von Grund aus neu auf. Das Gegenthema fügt er als Abgesang dem Thema an, so wird aus der Doppel-eineinfache Fuge, in der alle Glieder freier und uneingeengter sich dehnen und strecken. An Stelle der konzertierenden Zwischensätze, für die bei ihm kein

¹⁾ Das Hornsignal, nur wesentlich primitiver gestaltet, benutzt schon Vivaldis „*Caccia*“. Zitat bei Schering a a. O. S. 93. Vergl. auch Händels Sinfonie im 2. Akt der „*Semele*“, GA Band 7. (komponiert 3. Juni bis 4. Juli 1743).

²⁾ GA Band 4.

³⁾ H. Kretschmar, G. F. Händel, Leipzig 1883 S. 273.

⁴⁾ GA Band 43.

III 1 a. *Occasional Oratorio Ouy.*

9.

III h. *ibid.*

B I 2. *Largo* *Prepare the hymn.*

10.

II 3 *Vivace* *Judas Maccabaeus Ouy.*

11.

II 1 b. *Orgelconcert No. 10. 2. Satz.*

12.

III 3 *Maestoso.* *Orgelconcert No. 12. 6. Satz*

13.

ibid. *ibid.*

I 5 *Cantabile.* *Orgelconcert No. 15. 1. Satz.*

14.

Comb. solo *Tutti unis.*

I 5. 2. *Allegro* *- 3. Satz.*

15.

(Tafel C)

Raum ist, benutzt er die Fanfare der *Conclusion III h*, durch sie Gliederung und Kontrast schaffend. So zieht das Ganze in stol-

zem, klarem, einheitlichem Schwunge vor unserm Ohr vorüber, während Telemanns Stück seiner Faktur gemäss in zu viele Details zerflattert.

Noch an einer anderen Stelle desselben Oratoriums findet sich eine Telemann-Reminiscenz, ein treffliches Beispiel übrigens für Händelsche Art, die entlegensten Dinge einander zu assoziieren: nämlich im Mittelteil der Bass-Arie: „Dem Gott der Macht singt hell im Chor“. Sein Text weckt bestimmte musikalische Vorstellungen: „Stimmt an den Psalm, erhebt den Sang, die Cymbel und Schalmei, die Laute mit dem frohen Klang, die Harfe bringt herbei“. An sie knüpft Händels Erfindung denn auch an mit Motiven von stark illustrativer Tendenz. Zwei von ihnen sind Jugenderinnerungen an Joh. Kriegers schönes Lied vom Clavichordium ¹⁾ das dritte entstammt der *M. d. T.* Der fugierte Mittelteil des *Largos* I 2 bringt es als graziöses Gegenmotiv zu einem Allerwelts-thema Kuhnauscher Prägung.

Das vierte Oratorium, von dem hier die Rede sein muss, ist „*Judas Makkabäus*“ ²⁾ (komponiert 9. Juli bis 14. August 1746). Zur Fuge seiner *Ouverture* hat das *Vivace* in Telemanns Konzert II 3 sichtlich den Anstoss gegeben — aber auch nur diesen, denn seine wuchtige Endgestaltung und Durchführung rühren aus Händels Werkstatt her.

Drei *Orgelkonzerte* haben uns nun noch zuletzt zu beschäftigen: zwei der „dritten Sammlung“, die J. Walsh nach Händels Tode 1760 als dessen op. 7 herausgab ³⁾, und eines, das noch später Arnold zuerst in seiner Ausgabe veröffentlichte ⁴⁾. Soweit die Originalhandschriften dieser Stücke vorliegen, tragen sie kein Datum. Fr. Chrysander ⁵⁾ datiert sie „kurz nach 1740“. Wegen ihrer Verwertung Telemannscher Gedanken werden wir sie zutreffender „um 1745“ ansetzen dürfen.

Der zweite Satz *Allegro* von No. 10 fusst auf Telemanns *Air* II 1b (*Tempo giusto*). Letzterer hat *da capo*-Form, einen Mittelteil, der, von den konzertierenden Soli allein bestritten, von Emoll nach Hmoll führt, und im ganzen eine Ausdehnung von 140 Tak-

¹⁾ „Musikalische Ergetzlichkeit“ 1684, II 22.

²⁾ GA Band 22.

³⁾ GA Band 28, op. 7 no. 4 und 6. In der Zählung meiner praktischen Ausgabe No. 10 und 12.

⁴⁾ GA Band 48 S. 57. In meiner Zählung No. 15.

⁵⁾ „G. F. Händel“, III S. 161 f.

ten. Dem Eingangs-*Tutti*, bei Telemann 12 Takte, giebt Händel einen grösseren Atem; in 18 Takten können die Hauptmotive, flüssiger melodisiert und von schmiegsameren Bässen harmonisch farbiger beleuchtet, sich erst einmal ohne Hast zur Geltung bringen. Nach dieser Exposition ergreift die Orgel das Wort, setzt in vier mehr oder weniger ausgedehnten, zur Nachbarschaft hin modulierenden Solopartien deren Einzelteile in ihre Sprache um und überlässt dem Orchester das Schluss-*Tutti*. Unter Verzicht auf buntes Vielerlei solistischer Einfälle, in grosser einheitlicher Linie strafft sich so der Satz zu 101 Takten zusammen.

Die Benutzung von Telemanns *Maestoso* III 3 im ersten Satz von Händels 12. Orgelkonzert weist gerade das entgegengesetzte Verhältnis auf. Hier hat Telemanns Stück bereits den einfachen architektonischen Aufriss, den dort Händel erst schuf. So beschränkt sich Händel, von einem kleinen noch festgehaltenen Spielmotiv abgesehen, auf die Entlehnung des *Tutti*, dessen Umfang er noch um ein Geringes einschnürt und dessen melodische Kurven er gerade in umgekehrter Richtung beschwingt. Nun sind es seine *Soli*, die sich frei-fantastischem Spiele hingeben.

Händels 15. Orgelkonzert besteht aus nur zwei Sätzen; zwischen beiden schaltete er, ohne sie näher zu skizzieren, ein *Adagio* und eine *Fuga* ein. Die beiden Hauptstücke entsprechen den Eck-sätzen des Telemannschen Flötensolos I 5. Die Anregung zu ihrem konzertmässigen Ausbau ist offenbar in der musikalischen Beschaffenheit des Anfangs gelegen: bevor die Flöte einsetzt, hat der Generalbass ein sechstaktiges Vorspiel, dessen Freskenwesen sich zur Darstellung als unisonos Orchestertutti förmlich herandrängt. Ein solches ist denn auch tatsächlich der Ausgangspunkt für Händels ersten Satz. Nachdem einmal die Idee zum Konzert gefasst war, konnte für Händel ein schrittweises Festhalten an seiner Vorlage nicht mehr in betracht kommen. Er muss die Form zerbrechen und ihre Motivbestandteile den Schmelzofen seiner Fantasie passieren lassen, um sie nach dem Erfordernis eines neuen Massstabes und in neuer Amalgamierung zu einem unendlich reicher gegliederten Kunstgebilde umzuformen. Unter seinen Händen wächst, was Telemann mit 78 Takten ausspricht, zu einem Satz vor 171 Takten empor. — Von Telemanns Schluss-*Allegro* übernimmt Händel nur die zweiteilige Anlage, als Grundstoff die ersten 6 Takte, sowie ein kleines, eigentümlich zackiges

Nebenmotiv des zweiten Teiles, alles sonstige Kammermusik-Detail bei Seite schiebend, um den fliessenden Hauptrhythmus in grossen Bögen ausschwingen zu lassen.

* * *

Die Doppelaufgabe, vor die uns die Betrachtung von Telemanns *M. d. T.* stellte, haben wir in Vorstehendem zu einer ersten, grundsätzlichen Lösung zu bringen versucht. Ihr starker musikalischer Eigenwert, ihre Wichtigkeit als eine der ergiebigsten Quellen für Händels Schaffen, sie heben sie aus der nicht kleinen Zahl grosser Werke ihres Schöpfers zu bedeutsamer Höhe empor. Den Ehrenplatz, auf den sie dementsprechend begründeten Anspruch hätte, ihr nun auch wirklich einzuräumen, verbietet leider die Ungunst der Zeit. Die Allee der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ ist auf Jahrzehnte hinaus wohl hermetisch geschlossen. Noch weniger wird damit zu rechnen sein, dass etwa die von Fr. Chrysander verheissungsvoll begonnene Serie von Werken, die Händel verwertet hat, zu ihrem beabsichtigten Umfange ausgedehnt werde. So sei denn dieser bescheidene Aufsatz einstweilen ein schlichter Ehrenkranz für den alten Meister, den Hamburg einst in grosser Zeit an der Spitze seines gesamten Musikwesens sehen und besitzen durfte. Mögen die Zeilen in künftiger Zeit mit anregen helfen, dass ein späteres Geschlecht dem Manne mit Freuden den äusseren Zoll des Dankes entrichte, den das unsrige notgedrungen und mit Bedauern schuldig bleiben musste.

MAX SEIFFERT

LA VEUVE D'ANTOINE STAMITZ

On est assez mal renseigné sur la carrière d'Antoine Stamitz, fils cadet de Charles, le grand symphoniste de Mannheim. On sait toutefois qu'il vécut plusieurs années en France et figura, de 1782 à 1789, comme violoniste, sur les états de la musique du roi. Choron et Fayolle avaient donné ces renseignements dans leur courte, mais très exacte notice du Dictionnaire historique des Musiciens ¹⁾. Avec une belle assurance, Fétis les dément, arguant que le nom d'Antoine Stamitz est absent des registres de la Chapelle royale ²⁾: si Michel Brenet ³⁾ n'avait fait justice de la critique de Fétis, voici deux documents qui suffiraient à la mettre à bas ⁴⁾. A d'autres titres encore, ils valent d'être reproduits. Le premier est une supplique manuscrite adressée par la veuve du violoniste à „Monseigneur le Ministre de l'Intérieur, Comte de l'Empire” et libellée comme suit:

„Monseigneur

„La Demoiselle Boucher de Grandpré, veuve d'Antoine Stamits, Ordinaire de la Musique du feu Roy, auteur très connu „par ses ouvrages; pénétrée de la confiance la plus respectueuse, „et persuadé (sic) qu'il daignera apporter une attention paternelle „à une veuve infortunée.

„Supplie son Excellence de lui accorder une pension qui puisse „la mettre à même de subvenir à son existence: elle a d'autant „plus lieu d'y prétendre, qu'elle est fille d'anciens officiers des „feux Rois qui de père en fils ont été à leur service l'espace de plus „de 300 ans, et que sa mère est morte pensionnée pour les ser-

¹⁾ Tome II, 1811, p. 336.

²⁾ Biographie univ. VIII, 113.

³⁾ Les Concerts en France. 1900. pp. 228: le nom de A. Stamitz figure sur les états de 1782 à 1789, et les titres de plusieurs de ses oeuvres gravées mentionnent sa qualité d'„Ordinaire de la Musique du Roi”.

⁴⁾ Appartiennent au signataire de cet article.

„vices de son époux et de ses ancêtres, d'une somme de 600^{tt},
 „reversible sur la Réclamante, qu'elle a perdu avec celle de 800^{tt},
 „qui lui a été accordée au Décès de son Epoux.

„La suppliante ayant été persécutée dans le cours de la Révo-
 „lution, a perdu la Totalité de sa fortune, il ne lui reste aucuns
 „Moyens d'exister.

„Sa Reconnaissance égalera l'ardeur de ses voeux pour la con-
 „servation des Jours de Son Excellence.

„Rüe de la Verrerie No. 20. près le Marché St.-Jean.”

Ce texte, établi par quelque écrivain public, est d'une écriture appliquée, assez vulgaire. Au contraire, la signature autographe de la suppliante est ferme, avec son paraphe décidé. Simple apparence, car voici qui nous la montre au vif, à bout de ressources et de tenue. Comme si elle doutait de la placide requête de son scribe, la jugeant incapable d'émouvoir, elle a tenu à ajouter, de sa propre main, ces quelques lignes, dont je respecte l'invraisemblable orthographe: nul doute que ce désordre doive être imputé moins à son ignorance qu'à l'égarement de la détresse.

„Monseigneur aye pitié de mon déplorable sorre. Tous m'a etté anlevé. pour 4 terme que je devois on ma reduit à la morre on ma rien laissé jatant de votre amme cencible un cecourre tres prompt ne mabandonné pas, que j'ay la satisfactions de mourirre ché moy; la doulleur d'aller à une ospice me repugne, je suis au blus bas manquan de tous

de Paris ce 7 jeun 1809”

Dans la marge, une mention administrative:

„enreg (istré) le 15 J^{et}, No 83-B.”, et la sobre note, si éloquente dans sa nudité, du fonctionnaire chargé de l'enquête: „*Elle est dans la plus affreuse misère*”.

Un secours fut accordé, probablement assez parcimonieux, car une seconde supplique était lancée six mois après. Elle porte la griffe de la 3ème Division (enregstré le 14 9bre, No 44.S.).

„A Son Excellence

„Monsieur le Comte Montalivet,

„Ministre de L'Inérieur.

„Monseigneur,

„La Veuve d'Antoine Stamitz, Ordinaire de la Musique du ci

„devant Roi et Auteur connu par ses immenses Ouvrages de Musique.

„Cette infortunée veuve appartenoit à la Cidevant Cour; fille des plus anciens Officiers de la Maison du cidevant Roi; depuis 1789 elle a subi tous les malheurs incalculables de la Révolution jusqu'au point d'être jugée à mort.

„C'est ce qui la conduit à être continuellement malade et présentement retenue au Lit dans la plus grande détresse et manquant de tout.

„Mr. Cretet, votre Prédecesseur, avoit été sensible à mes malheurs: Il m'avoit accordé provisoirement un secours le 20 juin dernier, en attendant que ma Pension fut signée par Sa Majesté l'Empereur.

„Je Reclame vos Bontés, Monseigneur, j'attends tout de votre Ame sensible et que vous donnerez les ordres les plus prompts pour me faire passer un Secours, attendu que le suis très malade et abandonnée de toute la faculté.

„En recevant ce Bienfait, ma vive Reconnoissance égalera les vœux sincères que je fais pour la conservation de vos précieux jours.

„Présenté à Paris ce 2 Novembre 1809.

„N. BOUCHET DE GRANDPRÉ
„veuve STAMITZ

„Rue de la Verrerie No 20. près le marché St.-Jean.”

Monsieur de Montalivet se montra-t-il aussi miséricordieux que son prédécesseur? Le rechercher serait entreprendre une tâche assez ardue, et s'éloigner par trop de l'histoire propre de la musique et des musiciens. Tels quels ces deux documents, outre leur intérêt humain, auront apporté aux biographes d'Antoine Stamitz quelques indications nouvelles.

Fixé en France, titulaire d'un emploi à la Chapelle royale, il avait confirmé cette quasi naturalisation en épousant la fille d'un fonctionnaire du Roi.

Le chiffre relativement élevé de la pension octroyée à sa veuve, huit cents livres, atteste l'estime où l'on tenait ses talents. Sa notoriété avait été assez grande pour que l'on en puisse faire état bien longtemps après sa mort.

Car l'octroi d'une pension royale date sa disparition des derniers temps de l'Ancien Régime, sans doute de 1789, l'année précisément à partir de laquelle on ne rencontre plus trace de son activité artistique. ¹⁾

MARC PINCHERLE

Paris

¹⁾ En relisant les épreuves de cet article, je retrouve un renseignement assez troublant. P. R. de Boisgelou écrit dans son catalogue, aux environs de l'an 1800 (Table biographique... B. nat. Rés. Vm^s 22): „Antoine Stamitz, né à Manheim en 1752, est aussi excellent compositeur et bon violon; il a été longtemps attaché à la musique du Roi". Je ne saurais décider si ce témoignage d'existence est valable, si c'est une erreur de rédaction, ou si, A. Stamitz mort, sa disparition a échappé à Boisgelou.

THE USE AND ABUSE OF TRANSCRIPTIONS AND MODERNISATIONS

When Sir Edward Elgar a year or two ago made a transcription of Bach's Organ Prelude and Fugue in C minor for an orchestra that comprised percussion instruments which scarcely existed in the composer's own day and which certainly were not used in serious music before the time of Liszt, his efforts were received with an alternation of praise and blame that must have made him laugh within himself at the "storm-in-a-teacup" which he had raised. Somewhat similarly the modernisation by Joseph Salmon of the works of a still earlier period than that of Bach was greeted by one set of critics as being exactly what was required and a happy means of making known again these almost forgotten works, and by another group of equal eminence as an insult to the memory, of the composers whose works were so treated and a breach of good taste.

Now it cannot seriously be contended that such transcriptions and modernisations are in themselves illegitimate unless one is prepared to argue that most of the greatest composers and instrumentalists of all time have exceeded the rights that appertain to every musician of ability. Some of the finest studies of Bach are transcriptions of works of his predecessors and contemporaries and after what he did with the work of Vivaldi neither he nor his admirers of to-day can reasonably object to similar treatment being meted out to his own works. Even if it is argued that Vivaldi was a second-rate talent while Bach was, so far as music is concerned, a universal genius, the question arises whether Elgar or other composers of our day will not in two or three hundred years' time be considered in a better position to decide the most suitable medium for a work than was Bach himself, and whether Bach is not honoured by the methods of Elgar just as Vivaldi was by those of Bach.

The only reason why one cannot answer this question is that we cannot see what is either the position or the comparative power, so far as that power is likely to continue for succeeding centuries, of our contemporaries.

Taking for granted, then, the agreement that the thing is not wrong in itself, there remain two questions, as to when, that is in what circumstances, it is legitimate to deal in this way with any art work, and as to the degree of freedom to be granted to, or taken by, the transcriber.

There are two circumstances in which such dealings are generally justified, though there may be many other circumstances that permit, or even demand, it with respect to individual works. The first of these general cases is that where a work is of striking beauty or significance, but which it is impracticable to perform in this original state. Very definite instances of this are the best examples of lute and virginal music, or of vocal music with accompaniments for obsolete instruments or combinations of instruments. In this case, if we are to rescue the music from oblivion we *must* so transcribe and modernise it in certain respects.

The other circumstance, in which such methods are only permissible, is where the original conditions were so completely different from those of to-day as to make the music have an effect quite different from what the composer intended. In both cases, however, the same principles apply with regard to the work itself.

It is generally agreed that the spirit of the work must not in any degree be traversed, and that its character in form and style must be maintained. But it is on these points of what are its character and style, particularly in its subtler and less obvious details, and also what is proper to the form, that disagreements inevitably arise. When Liszt wrote his Pianoforte Concerto in E flat there were many who asserted that the use of the triangle was contrary to the character and style of so serious an artwork as a concerto; yet a fairly obvious answer to that objection is that a concerto is in general a work which depends for its style upon its more or less varied rhythms and its variety of tone-colour. In the achievement of both of these a triangle has a share in practically every work in which it is employed, and in this particular work it undoubtedly brings about effects both of rhythmic and

and tonal characterisation which would be absent without it. When Bach transcribed the Vivaldi violin concerti and made them into organ studies he gave them greater sustaining power and a fuller harmonic basis than was possible with their original instrumentation, but as he retained (and in some cases improved) their character and style as rhythmic and decorative works he did them no wrong.

When Mozart added extra parts to the score of Handel's *Messiah* he did what Handel himself would probably have done had he had the opportunity, but he did it in a way that was entirely his own and not quite in keeping with some of Handel's original scoring and was therefore questionable. In transcribing the violin works of Paganini, the organ works of Bach and the songs of some of his contemporaries for his own instrument Liszt (as did Thalberg and other transcribers of his day) went into still more perilous seas, and did not always come out without damage or loss to his own musical character or that of the works he transcribed. Some of the organ works of Bach, to take the most prominent examples, lose their breadth and what may be called their religious character (that is, their purely mental and spiritual activity) by being transferred from an instrument in which a sustained and unrhythmic style is an important characteristic to one in which rhythm of the most obvious type is almost an essential.

Does then the transference to the orchestra of a work originally written for the organ necessarily take away from such character, or similarly does the alteration of harmonic details in Chamber works have that effect? In principle one may say that the answer to this question in both instances is a decided negative. Essentials of style are not affected by this transference. The employment of purely rhythmic instruments, of instruments of percussion of indeterminate pitch, is another matter. This may alter the character of old (and even of modern) organ music. When the effect of such employment is so involved in the general build of the orchestral tissue as not to cause any break, or apparent break, in the flow of sound it may, however, be that merely of marking accents, *staccato* or half-*staccato* phrasing, or characteristic stress and tone. In this case one may say that it is justified in its effect.

Sir Edward Elgar evidently had this in view in making his

transcription, and carefully considered the question of the character of the work before deciding on the constitution of his orchestra. The Fugue which it precedes he transcribed later, omitting any effects of this kind as incompatible with the formal construction of the work. Whether one likes or does not like the result is a different matter. *De gustibus non est disputandum*. One may agree or disagree, too, with the manner in which certain modernisations, such as those by M. Salmon, are carried out. Remembering that, for those who have sufficient knowledge and imagination to make use of the original forms these still remain. I think it must be conceded that for initiating an appreciation of ancient works this is a method that, because of its wide appeal, is by no means to be rashly condemned.

HERBERT ANTCLIFFE

COMPTES-RENDUS RELATIFS À LA MUSICOLOGIQUE

ALLEMAGNE

Abkürzungen : B. & H. = Breitkopf & Härtel, Leipzig.

D. V. A. = Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Die Auswirkungen der schweren wirtschaftlichen Krise, in der sich Deutschland befindet, machen sich nunmehr in sehr fühlbarer Weise auch auf dem Gebiete der Geisteswissenschaften bemerkbar. Wichtige Neueinrichtungen und Publikationen, an deren Verwirklichung nicht nur Deutschland ein Interesse hätte, müssen aus pekuniären Gründen unterbleiben, und die Not gerade unter den geistigen Arbeitern wächst zusehends. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist die Absage des *ersten Kongresses der deutschen Musikgesellschaft*, der vom 15.—20. Oktober in Leipzig stattfinden sollte. Nicht, dass die Organisation irgend wie versagt hätte. Im Gegenteil. Hier war alles bis aufs Kleinste vorbereitet. Auch die pekuniäre Seite war dabei nicht vergessen worden. Es stand der Leitung des Kongresses ein reichlicher Fonds zur Verfügung, aus dem den Vortragenden die Mittel zur Reise und zum Aufenthalt in Leipzig gewährt werden konnten, aber die dauernde Steigerung der Fahrpreise und sprunghafte Teuerung der Lebensmittel warfen alle Kalkulation über den Haufen.

Die Absage des Kongresses ist im Interesse der Musikwissenschaft aufs tiefste zu bedauern. Das ganze Stoffgebiet war in 8 Sektionen gegliedert, deren Leitung die ersten Fachautoritäten übernommen hatten. Sektion I: Bibliographie. II: Vergleichende Musikwissenschaft. III: Methodik der Musikforschung. IV: Musikalische Jugenderziehung und Organisation. V: Theorie der Musik. VI: Geschichte der Musik (vom Altertum bis zur neuesten Zeit, ferner katholische und protestantische Kirchenmusik, Musikalische Landeskunde). VII: Instrumentenkunde. VIII: Musikalische Aesthetik. Jede dieser Sektionen zerfiel in eine Reihe von Unterabteilungen, so dass die Leipziger Tagung ein erschöpfendes Bild

von dem Stande der deutschen Musikforschung ermöglicht hätte. Man hofft indessen zuversichtlich den Kongress zu Pfingsten 1924 abhalten zu können. Auch der *Kongress für Schulmusik* in Berlin musste der Ungunst der Verhältnisse wegen auf unbestimmte Zeit vertagt werden.

Zu beklagen ist das Eingehen verschiedener Zeitschriften, darunter die altbewährten: „Musica sacra“ (Regensburg, Pustet) und „Neue Musikzeitung“ (Stuttgart, Grüniger), die sich namentlich in der letzten Zeit zu einer beachtenswerten Höhe emporgeschwungen hatten. Aber bei allen Nöten der Zeit kein Erlahmen der produktiven Kraft! Und auf der anderen Seite opferwillige Verleger, die im Vertrauen auf den inneren Wert der Sache der jüngsten Wissenschaft helfend zur Seite stehen. Es gehört Mut dazu, so umfangreiche Werke wie Aberts „Mozart“ (B. & H.) oder H. J. Moser's „Geschichte der deutschen Musik“ (Stuttgart, Cotta) zu verlegen. Um so erfreulicher ist dann allerdings der Erfolg, dass solche Werke binnen Jahresfrist in zweiter und dritter Auflage erscheinen konnten.

Zweifellos ist das allgemeine Interesse an der musikwissenschaftlichen Forschung gewachsen, das bezeugen die fast alljährlich notwendig werdenden *Neuauflagen* der grossen Kompendien der Musikgeschichte: Schering-Dommer (B. & H.), Naumann-Schmitz, (Stuttgart, Union) und Storck (Stuttgart, Metzler); wenn aber auch ein so schweres Kaliber wie Riemanns Handbuch der Musikgeschichte (B. & H.) beinahe jährlich neu aufgelegt werden muss, so wird man mit Freude feststellen, dass das Interesse doch nicht nur an der Oberfläche haften blieb. Der leichteren Übersichtlichkeit wegen mögen die Neuerscheinungen wieder in Gruppen zusammengefasst werden.

Lexika und Verzeichnisse. Ein nachahmenswertes Beispiel gibt das sächsische Ministerium durch die Veröffentlichung des „Katalogs der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek“ (Leipzig, Teubner), dessen vierter Band (auf S. 195—250) die Originalhandschriften der Musikabteilung bringt, darunter als kostbarste Autographen: die Stimmen der h-moll Messe von Bach und Webers Euryanthenpartitur. — H. J. Moser stellt in seinem „Musikalischen Wörterbuch“ (Leipzig, Teubner) auf 150 Seiten alles zusammen, was der praktische Musiker und Musikfreund von den Fachausdrücken, vom Leben der bedeutenderen Meister, der Ge-

schichte, Theorie und Aesthetik der Musik wissen muss. Die Arbeit ist nicht etwa nur ein blosser Auszug aus Riemanns Lexikon, sondern enthält auch vieles, was dort nicht zu finden ist, und bietet zumal in den theoretischen Artikeln durchaus Eigenes. In der Prägnanz der Darstellung und der Fülle des verarbeiteten Tatsachenmaterials dürfte das Werk nicht seines gleichen finden. — Mit der dritten Auflage von Wilhelm Altmanns zuverlässigem und vollständigem „Verzeichnis der seit 1841 erschienenen Kammermusik“ (Leipzig, C. Merseburger, 170 S.) kam im gleichen Verlage auch eine englische und französische Bearbeitung desselben Werkes heraus.

Periodische Zeitschriften. Für den Verlust der eingegangenen Musikzeitingen entschädigen drei neue Publikationen. Das von H. Abert herausgegebene „Mozartjahrbuch“ (München, Dreimasken-Verlag, 188 S.) will der Sammelpunkt aller auf Mozart im engeren oder weiteren Sinne bezüglichen Fragen sein. Wer die Notwendigkeit eines solchen Organs bezweifelt, der braucht nur Aberts einleitenden Aufsatz „Über den Stand der heutigen Mozartforschung“ zu lesen, um staunend zu bemerken, was alles hier noch zu leisten ist: Textrevision der grossen Mozartausgabe, Verzierungs- und Bearbeitungsfrage, scenische Einrichtung, das Verhältnis der Mozartschen Kunst zu der unmittelbar vorausgehenden oder der zeitgenössischen Periode, vor allem die Frage, wie vereinigt sich bei ihm Zeit-, Volks- und persönlicher Stil? Welchen Anteil hat er an der Entwicklung? Ganz im argen aber liegen, wie Abert weiter bemerkt, die Arbeiten über Harmonik, Melodik, Rhythmik und Metrik des Meisters. Die Existenzberechtigung des Mozartjahrbuches steht also ausser aller Frage. Für die strenge Wissenschaftlichkeit des Unternehmens bürgt der Name des Herausgebers. — Der Wert des *Deutschen Musikjahrbuchs* (Essen, O. Schlingloff, 268 S.) liegt vor allem in den aus verschiedenen Musikzentren stammenden Berichten, die ein anschauliches Bild von dem deutschen Musikleben der Gegenwart geben. — „Der Bär“. Ein Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924 — ursprünglich als Morgengabe für den ersten Kongress der deutschen Musikgesellschaft bestimmt — will durch Eröffnung der kaum noch erschlossenen Schätze des Geschäftsarchivs die Blicke auf die grosse und für den ganzen Umkreis musikalischen Erlebens richtunggebende Vergangenheit des alten Verlagshauses hinlenken,

daneben aber auch über die gegenwärtigen und zukünftigen Ziele und Aufgaben des Hauses im Dienste der Wissenschaft und Praxis der Musik laufenden Bericht erstatten.

Musikgeschichte. Diesmal sind es die historischen Studien, die als Gipfelpunkt aus der Gesamtleistung des Jahres hervorragen. Ich nenne an erster Stelle *Andreas Mosers* „Geschichte des Violinspiels“ (Berlin, M. Hesse, 586 S.), ein Monumentalwerk, das zum ersten Male in zusammenhängender und erschöpfender Darstellung den Riesenstoff bewältigt. Hervorragender Pädagoge, hinter dem die reiche Erfahrung einer langjährigen Lehrtätigkeit liegt — Moser ist der Verfasser der Violinschule Joachim-Moser und Biograph J. Joachims — Meister auf seinem Instrument, in allen Stilen sattelfest und mit der einschlägigen Literatur von Grund aus vertraut, war er wie kein anderer berufen, die Geschichte des Violinspiels zu schreiben. Das Werk bringt neben der Entwicklungsgeschichte der geigerischen Spieltechnik (also der allmählichen Eroberung des Griffbretts und der Entwicklung der Stricharten) auch das Leben der Meister und eine eingehende Würdigung ihrer Werke, wobei durch Benutzung bisher unbekannter Quellen nicht nur die historische Stellung einzelner Meister z. B. Nardinis und Tartinis erst jetzt die richtige Würdigung erfährt, sondern auch ganze Perioden: die Anfänge des französischen und englischen Violinspiels und die Zeit der deutschen Virtuosen während des 30-jährigen Krieges der Kenntnis neu erschlossen werden, so dass man von wirklichen Entdeckungen sprechen darf. Da der Verfasser nie den sicheren Boden der Tatsachen verlässt, so hat seine Darstellung überall die zwingende Beweiskraft der Wahrheit. Mit diesem Werke, in dem sich Künstler und Gelehrter aufs glücklichste vereinigen, krönt Moser seine Lebensarbeit. Er hat sich damit ein Denkmal gesetzt, das ihm und der Wissenschaft zur Ehre gereicht. Der Sohn des Verfassers, der bekannte Hallenser Musikgelehrte H. J. Moser, schickt dem Werke eine prächtig geschriebene, kulturgeschichtlich interessante Studie „Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter“ voraus.

Vorzugsweise war die Forschung den alten und ältesten Zeiten der Musikgeschichte zugewandt. An der Spitze *Oskar Fleischers* „Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang“ (Frankfurt a/M., Frankfurter Verlags-Anstalt. 156 S. 115 S. Notenbeispiele). Zunächst mag an Fleischers

bahnbrechende Studien auf diesem Gebiete erinnert sein. Er war der erste, der die Neumenforschung auf eine gesicherte Grundlage gestellt hat, auch der erste, der die Rätsel der spätbyzantinischen Notenschrift im Wesentlichen gelöst hat. Das vorliegende Monumentalwerk ist vornehmlich den sogenannten „fränkischen“ Neumen gewidmet, für deren Entzifferung er einen einfachen Schlüssel gibt, mit Hilfe dessen man im Stande ist, diese linienlosen, stenographieartigen Zeichen sicher zu lesen. Ein musikgeschichtliches Ereignis von hoher Bedeutung! Denn der Forschung war es bisher nicht gelungen, auch nur ein einziges, noch so winziges Neumenstück in moderne Noten zu übertragen. Die Hauptschuld lag an der falschen (komparativen) Methode. Denn anstatt die Neumen von sich aus zu erklären, verglich man sie mit den späteren Liniennotationen, weil man in ihnen nur Umschreibungen oder Übertragungen der früheren Neumationen sah, ein Irrtum, der um so verhängnisvoller war, da die linienlosen Akzentneumen von Haus aus andere Wege gegangen sind als jene und verschiedene Melodien zur Grundlage haben. Die fränkischen Neumen sind nach Fleischer eine germanische Erfindung (daher der Titel des Werkes), die sich „aus einer glatten Addition der altgriechischen Prosodien oder Akzente mit einem urgermanischen Alphabet gebildet hätten“. Auch die übrigen Thesen Fleischers tragen denselben revolutionären Charakter. Diese Kriegserklärung wurde von der andern Seite, und zwar von der kompetentesten Stelle aus, mit einer glatten Ablehnung des ganzen Systems beantwortet. Indessen sind die Beweisführungen Fleischers doch so überzeugend und zwingend, dass es schwer fällt, zu glauben, es handle sich dabei um lauter Luftgebilde, wenn schon die Abweichungen seiner Entzifferungen von den traditionellen Singweisen nicht gerade für das ganze System einnehmen. Aber die Ähnlichkeit der westgothischen Buchstaben mit manchen Neumen ist doch nicht ganz von der Hand zu weisen. Man mag denken wie man will: imponierend ist die Ausdauer, mit der Fleischer sein Lebenlang dem Neumenproblem nachgegangen ist, imponierend die tiefe Gelehrsamkeit, die aus jeder Zeile seines Werkes spricht, bewundernswert die feine Kombinationsgabe und die für sein Alter ungewöhnliche Geistesfrische und die Schönheit der Darstellung. Dazu eine Fülle von Anregungen, die die Forschung noch auf Jahre hinaus beschäftigen werden. Die Verlagshandlung hat das

Werk, seinem monumentalen Charakter entsprechend, geradezu fürstlich ausgestattet.

In seinem neuen Werke „Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik“ (Münster i. W., Aschendorff, 120 S.) macht Egon Wellesz als erster den Versuch, die gesamte östliche Kirchenmusik in den Rahmen einer *geschichtlichen* Betrachtungsweise einzubeziehen, sie also nicht, wie das bei der vergleichenden Forschung so häufig geschieht, isoliert, als „primitive“ Musik zu behandeln. Er weist auf die ausserordentlichen Anforderungen hin, die grade hier an den Forscher gestellt werden, und verspricht sich einen Erfolg nur von dem Zusammenwirken der Musikhistoriker mit den Forschern der Liturgiegeschichte, Orientalisten und Slavisten. Er selbst aber zeigt der Wissenschaft die Wege, die sie dabei zu gehen haben wird. Da Wellesz zugleich die bisherigen Resultate der Forschung untersucht und feststellt, was an ihnen als verfehlt, was als stichhaltig zu gelten hat, so wird sein Werk zu einem unentbehrlichen Leitfaden für alle, die sich mit orientalischer Musik beschäftigen wollen. Es ist die beste Einführung, die wir bisher besitzen.

Im Anschluss an den ersten Band seines einzig dastehenden „Repertoriums“ (Halle, 1910, Niemeyer) bringt Friedr. Ludwig als weitere „Quellen der Motetten ältesten Stiles“, die in Mensuralnotation aufgezeichneten und die sich daran anschliessenden späteren unmensurierten, bisher zum grösseren Teil unbeachtet gebliebenen Handschriften (Archiv für Musikwissenschaft (Leipzig, Siegel, Jg. V, 3 und Heft 4). Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, dass sich der Notenteil zum ersten Bande des Repertoriums im Druck befindet.

Der junge Königsberger Privatdozent Jos. Müller-Blattau ist der erste, der in seinen „Grundzügen einer Geschichte der Fuge“ (Königsberg, Jüterbock, 140 S. u. 16 S. Notenbeispiele), die Geschichte dieser Kunstform im Zusammenhang behandelt. Geschickt ist der reiche Stoff in drei grössere Abschnitte geteilt. I. Geschichte der Imitation bis zu den eigentlichen Vorformen der Fuge (13.—16. Jh.). II. Die Fuge bis zu J. S. Bach. III. Das Nachleben der Fuge. Durch zweckentsprechende Unterabteilungen wird ein klares Bild der einzelnen Phasen der Entwicklung gewonnen.

Mit seiner Studie „Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste“ (Halle, Niemeyer, 40 S.) liefert Frie-

drich Gennrich einen weiteren Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie. Da sich von der Musik der Chansons de geste bis auf ein paar Melodiezeilen, aus denen aber für die weiteren Verse und deren Melodie nichts folgt, keine musikalischen Denkmäler erhalten haben, so versucht Gennrich an Hand der mit Noten überlieferten gesungenen Partien der Chantefable von Aucassin und Nicolette eine Rekonstruktion der musikalischen Form. Im Gegensatz zu Riemann, der die erste Melodiezeile ausschliesslich als Anfang jedes Gesanges, die zweite aber für alle folgenden Zeilen unverändert beibehalten wissen will, nimmt Gennrich an, dass die beiden Melodieabschnitte ein Ganzes bilden und auch als solches wiederholt wurden, so dass also die Langverse sämtlicher Laissen des Aucassin nach ein und derselben Melodie gesungen worden wären. So sei es auch bei den Chansons de geste gehalten worden. Um den Abschluss wirkungsvoller zu gestalten, hätte man den Laissen eine „Coda“ (die dritte Melodiezeile) angehängt, deren Ursprung Gennrich in dem *seculorum amen* der kleinen Doxologie erblickt, worauf die dem Rolandsliede angehängte Zusammenstellung der Vokale AOI hindeutet, die dem EVOVAE entspräche. Der Vokalise sei später Text, der Kurzvers, untergelegt worden. Alle diese Zusammenhänge werden ausführlich behandelt und überzeugend begründet, wobei sich der Verfasser obendrein auf das Zeugnis Joh. de Grocheos stützen kann.

Die um 1470 entstandene „Liederhandschrift des Cardinals de Rohan“, nach der Berliner Hs. Hamilton 674 herausgegeben von Martin Löpeltmann (Halle, M. Niemeyer XXII, 424 S.), enthält nur die Texte, ohne Melodien. Ihr Wert besteht hauptsächlich in der Fülle der überlieferten Gedichte durch einen Zeitgenossen der Dichter. Sie ist nach dem Ausspruch des Herausgebers *die* französische Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts. Der Codex gehört zu den Handschriften der Hamiltonbibliothek, die 1882 von der kgl. Bibliothek in Berlin angekauft wurden und sich jetzt in dem Kupferstich-Kabinet der kgl. Museen zu Berlin befinden. Lange Zeit verschollen wurde die Handschrift hier von Friedrich Lemm wiederentdeckt und nach dessen Tode diplomatisch getreu in mustergültiger Form von Martin Löpeltmann herausgegeben.

Aus der Geschichte der Oper seien folgende Arbeiten kurz angezeigt, deren Inhalt den in ihren Titeln gestellten Aufgaben vollauf

gerecht wird. Max Zenger „Geschichte der Münchener Oper“ (München, Verlag für prakt. Kunstwissenschaft, 547 S.), G. Friedrich Schmidt, „Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper“ (1627—1750) in der Zeitschrift für Musikwissenschaft. V. Jg., Heft 11/12 (B. & H.). An derselben Stelle (Jg. VI, Heft I) veröffentlicht E. Kruttge erstmalig „Die Reisetagebücher des Grafen L. von Bentheim-Steinfurt“, die eine Fülle noch nicht ausgewerteten Materials bringen. Ferner Georg Schünemann „Mendelssohns Jugendopern“ (Ebenda, Jg. V. Heft 9/10), W. v. Waltershausen, „Glucks Orpheus“. Eine opern-dramatische Studie (München, Drei Masken Verlag, 171 S.), Edgar Istel, „Die moderne Oper vom Tode Rich. Wagners bis zur Gegenwart“, (Leipzig, Teubner, 116 S.) und Julius Korngold, „Die romanische Oper der Gegenwart“. Kritische Aufsätze. (Wien, Ricola-Verlag, 241 S.).

Die vom Universitätsbund in Göttingen kraftvoll in die Wege geleitete *Händelbewegung* hat nun auch auf die Berufstheater übergegriffen. Dem Beispiele Göttingens folgten Berlin, Halle, Hannover, München, Stuttgart u. a. m. Einen weiteren wichtigen Schritt bedeutet die Veröffentlichung der *Klavierauszüge* von Rodelinde und Giulio Cesare, die in der vortrefflichen Bearbeitung des Leiters der Göttinger Aufführungen, O. Hagen, bei C. F. Peters in Leipzig erschienen sind. Hierdurch ist weitesten Kreisen die Möglichkeit gegeben, Händel als Opernkomponisten kennen zu lernen und sich mit dieser Art von Dramatik, die sich von der heutigen fundamental unterscheidet, zu befreunden.

Ein höchst originelles Experiment wurde bei Gelegenheit eines mehrtägigen *Händelfestes* in *Hannover* mit dem Oratorium „Saul“ gemacht, das seit seinem Erscheinen zum ersten Male in scenischer Form geboten wurde. Ich entnehme die folgenden Angaben dem Bericht des dortigen Referenten Dr. Steglich: „In dem tiefen mittleren Rund der grossen Stadthalle das Orchester und ein grosser gemischter Chor, dem die Chorgesänge allgemeinerer Haltung übertragen waren — ein weiter Ausschnitt aus den rings ansteigenden Stufenreihen bis zur hochgelegenen Orgelnische hinauf der Raum, in dem die Einzeldarsteller, ein zweiter, in die Handlung eingreifender Gesangschor, und ein grosser nichtsingender, nur dem körperlich-räumlichen Ausdruck der Musik hingeegebener Bewegungschor den dramatischen Verlauf sichtbar machten. Kei-

nerlei Dekoration, nur Scheinwerferlicht über dem Ganzen oder über Teilen des Raumes, wie es der Wechsel der Szenen forderte." Die dramaturgische Bearbeitung ist das Werk des Oberregisseurs Dr. H. Niedecken-Gebhard, der auch die Göttinger Festspiele in Szene gesetzt hat.

Das 11. deutsche *Bachfest*, das zu Ehren des vor 200 Jahren erfolgten Eintritts des Meisters in das Thomaskantorat in Leipzig vom 23.—25. Juni stattfand, hatte sich eines so starken Zulaufs zu erfreuen, dass viele auf den erwarteten Kunstgenuss verzichten mussten. Das Programm brachte einen Kantatenabend, zwei Kammermusiken und ein Orchesterkonzert mit nur Bachschen Kompositionen, darunter die selten gehörten Konzerte für 3 Klaviere Cdur, dmoll und das Klavierkonzert in fmoll, ferner die Erstaufführung der von Georg Schumann mit feiner Einfühlung in den Geist Bachs ergänzten Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt". Den Glanzpunkt bildete die Aufführung der hmoll Messe. K. Straube dirigierte. Allgemeine Beachtung fand das von der Münchener Firma Maendler-Schramm neukonstruierte Bachklavier, das sich vor dem starren Cembaloklang durch einen modulationsfähigen Ton auszeichnet, und als Solo- und Begleitinstrument sich gleichmässig bewährte.

Die Hauptpflegestätte alter Musik (vokal und instrumental) bilden die *collegia musica* an den verschiedenen Universitäten. Da sie zum Teil öffentlich musizieren, so ist hier einem grösseren Publikum Gelegenheit geboten, alte Musik in stilreiner Form zu hören. Mit dem gesteigerten Betrieb ist natürlich auch das Verlangen nach neuem Aufführungsmaterial gewachsen, um dessen Drucklegung die Leipziger Verlagshäuser: Breitkopf & Härtel, Kahnt, Siegel, Peters und die Edition Bernoulli, Basel-Berlin bemüht waren. Von der *Glaubensgemeinde Ugrino* in Klecken, der wir schon den Neudruck der musikalischen Werke von V. Lübeck verdanken, ist eine Gesamtausgabe der Werke von Samuel Scheidt geplant, deren erster Band „Das Tabulaturbuch vom Jahre 1650" vorliegt. Von A. Prüfers Gesamtausgabe der Werke von Joh. H. Schein erschien der Schlussband der Opella nova vom Jahre 1626. Die vom preussischen und oesterreichischen Staate gemeinsam unterstützte Gesamtausgabe der Werke J. Haydns wurde mit der Veröffentlichung der Partitur der Jahreszeiten fortgesetzt. — Als weitere Publikation aus der Musik-Bi-

bliothek Paul Hirsch, Frankfurt a/M. kam die Faksimileausgabe von *Giov. Luca Conforto* „Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi. Roma 1593 (?1603) in Berlin bei M. Breslaur, von Joh. Wolf eingeleitet, heraus.

In der Reihe der ausgezeichneten Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft (cf. den vorigen Bericht) erschienen zwei weitere Bände „Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland“ von Georg Schünemann. (München, Drei Masken Verlag, 446 S.) und Bela Bartok, Volksmusik der Rumänen von Maramures (224 S.). — Einen viel versprechenden Anfang macht Oskar von Riesemann mit dem ersten Bande seiner „Monographien zur russischen Musik“ (München, ebenda, 463 S.), der folgende Aufsätze bringt: Die Musik vor Glinka. M. I. Glinka. A. S. Dargomyshsky. A. N. Sseroff.

Einen hübschen Beitrag zur Geschichte des deutschen *Musikverlags* bildet die von Rich. Linnemann anlässlich des 100 jährigen Bestehens der Firma Fr. Kistner verfasste *Festschrift* (Leipzig, Kistner, 139 S.), die durch die Veröffentlichung zum Teil noch ungedruckter Briefe — mit Beethoven beginnend — für die Zeit von 1822 an zugleich den Wert einer musikgeschichtlichen Quelle erhält. So erfahren wir z. B. aus einem ungedruckten Briefe Schuberts, dass der Meister die Heinelieder und das Streichquintett Cdur dem Begründer der Firma, H. A. Probst, unter dem 2.10. 1828 zum Verlag angeboten hat.

Biographien und Monographien. Mit der wachsenden Erkenntnis der hohen Anforderungen, die eine gute Biographie an den Verfasser stellt, ist die bislang gerade auf diesem Gebiet herrschende Hochflut stark zurückgetreten. Das Jahr 1923 bringt nur zwei erschöpfende Biographien: *Max Hasse*, Der Dichtermusiker Peter Cornelius. 2. Bd. (B. & H., 196 S.) und *Guido Bagier*, Max Reger. (D. V. A., 318 S.). Über den ersten Band der Corneliusbiographie, die uns den Dichterkomponisten in einem überraschend neuen Lichte, nicht mehr als blossen Nachtreter von Liszt und Wagner, zeigte, habe ich an dieser Stelle schon berichtet. Der zweite (Schlussband) reiht sich dem ersten würdig an. Galt dieser hauptsächlich dem Lyriker, so ist der zweite dem Musikdramatiker und den Schicksalen seiner Opern gewidmet. Mit dem ausgezeichneten Werke wird der Name Hasse dauernd mit der Corneliusache verbunden bleiben, er hat uns *die* Corneliusbiographie

geschenkt. Guido Bagiers Buch ist die erste erschöpfende Regerbiographie. Frei von jeder Überschwenglichkeit weiss der Verfasser überall die richtige Distanz seinem Helden gegenüber einzuhalten. Der erste Teil bringt ein warm gezeichnetes Lebensbild, der zweite die vollständige Analyse der Werke nach Gattungen geordnet. Das eigentliche Regerproblem sieht Bagier in dem Musikantentum des Künstlers, der „abhold jeglicher Aesthetisiererei und unbekümmert um Zeit und Modegeschmack“ sich nur von seinem inneren Dämon treiben liess. Dieses naive, unbewusste Schaffen musste notwendig zu einem Widerstreit mit der überwiegend *intellektuell* eingestellten Umwelt führen. Diesem Kampfe ist Reger als Mensch erlegen, aber der Künstler hat sich durchgesetzt, sein Werk wächst mit jedem Jahr. Bagiers Buch ist das Bedeutendste, was bisher über den Menschen und Künstler Reger gesagt worden ist.

Die weitem Anzeigen ordne ich alphabetisch nach den Namen der Komponisten. Auch im zweiten Bande seiner *Bach-Studien* „Die Matthäus-Passion“ (B. & H., 96 S.) überrascht Wilh. Werker auf Grund der von ihm bei Bach entdeckten Symmetrien wieder durch neue Aufstellungen. Er weist nach: dass der Einbau der Choralstrophen und Picander-Poesien in den Bibeltext Bachs eigenes Werk ist und nach einem ganz bestimmten Plane erfolgte; dass die Matthäus-Passion kein Nummernbuch, sondern einen festgefügtten Bau darstelle, aus dem sich kein Steinchen entfernen lasse, dass endlich die Architektonik des ganzen Werkes aus der Form des Kirchenraumes der Thomaskirche des Jahres 1729 und der Gruppierung der vorhandenen Mittel herausgewachsen sei, und verlangt im Anschluss daran eine Vereinfachung des Auführungsapparates. — Von Willibald Nagels prächtigem Werke „Beethoven und seine Klaviersonaten“. 2 Bde. (Langensalza, Beyer & Söhne) kam eine neue, auf den Stand der heutigen Forschung gebrachte Auflage heraus. — In einer stilkritischen Studie „Beethovens zwei Principe“ (Berlin, Dümmler, 109 S.) beleuchtet Arnold Schmitz die Kontrastierungstechnik des Meisters. — Von dem Münchener Verlage O. C. Recht ist eine Gesamtausgabe der auf der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten *Conversationshefte Beethovens* unter der Redaktion von Walter Nohl geplant, von der zwei Lieferungen, die die Zeit vom März 1819 bis Januar 1820 umfassen, mit Anmerkungen versehen vorliegen.

Das Unternehmen ist um so willkommener, als die meist mit Bleistift geschriebenen Originale schon arg mitgenommen und zum Teil unleserlich geworden sind.

Als Nachzügler zum 25 jährigen Todestage von Johannes Brahms sind noch folgende Werke zu verzeichnen: Willibald Nagel „Johannes Brahms“ (Stuttgart, Engelhorn, 164 S.), eine feinsinnige, auf tiefer Sachkenntnis beruhende, durchaus selbständige Studie, die sich vornehmlich mit den Kompositionen des Meisters beschäftigt, und zwei seinem Liedschaffen gewidmete Arbeiten: Max Friedlaender „Brahms Lieder“, Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen. (Berlin, Simrock, 208 S.) und Paul Mies, Stilmomente und Ausdrucksformen im Brahms'schen Lied (B. & H., 149 S.). Geht Friedlaender mit der ihm eigenen peinlichen Sorgfalt der Geschichte der einzelnen Lieder, ihrer Entstehung und ersten Veröffentlichung nach und gibt genau Auskunft über die Textänderungen der dichterischen Vorlagen und die Abweichungen der Autographen vom gedruckten Notentext, wobei feinste Bemerkungen über den künstlerischen Gehalt der Kompositionen und der Volksliedbearbeitung fallen, so ist das Buch von Mies die erste zusammenfassende stilkritische Synthese des Brahms'schen Liedschaffens, eine hermeneutische Studie, die den Zusammenhang zwischen der musikalischen Phrase und dem Ausdruck, sowie die Eigenheiten der musikalischen Gestaltung aufzeigen will.

„Eine Stimmbiographie in Beispielen“ nennt Franz Haböck sein auf 4 Bände berechnetes Werk „Die Gesangkunst der Kastraten“, dessen erster Band sich mit *Farinelli* beschäftigt. (Wien, Universal-Edition, LVIII u. 227 S. Noten). Er bringt neben einer lebensvollen Biographie eine Anzahl von Favoritarien mit eigenhändigen Verzierungen und Kadenzen Farinellis, aus denen wir zum ersten Male eine wirkliche Vorstellung von der fabelhaften Improvisationskunst des berühmten Kastraten gewinnen.

Die von A. Schurig zum ersten Mal vereint veröffentlichten „Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente Konstanze Mozarts“ (Dresden, Opal-Verlag, XLVII, 191 S.) sind geeignet, mit den eingebürgerten Vorurteilen, die bis dahin gegen den Charakter der Gattin Mozarts bestanden, gründlich aufzuräumen. — Guido Adlers bekanntes *Wagnerbuch* hat den Verleger gewechselt, die zweite, durchgesehene Auflage erscheint im Drei Masken Verlag

in München. — Hugo Wolfs Briefwechsel ist durch die Veröffentlichung der Briefe an seinen intimen Freund Dr. H. Potpeschnigg um einen neuen wichtigen Band bereichert worden (Stuttgart, Union 239 S.).

Die übrigen Gebiete. Wenn ich unter den zahlreichen Neuerscheinungen auf dem Gebiete der *allgemeinen Musiklehre*, *Kompositions-* und *Formenlehre* den Manuldruck (4. Aufl.) von Heinrich Bellermanns „Der Kontrapunkt“ (Berlin, Springer 480 S.) an erster Stelle nenne, so geschieht es aus verschiedenen Gründen. Einmal nimmt das Werk, als Lehre vom reinen Satz, eine Sonderstellung unter den übrigen Kompositionslehren ein, sodann kann das Lehrbuch für das Studium der sogenannten a cappella-Periode nicht warm genug empfohlen werden, endlich aber steht es in schroffstem Gegensatz zu den eben erschienenen „Materialien zur Musiklehre“ von Viktor Goldschmidt (Heidelberg, Winter, 136 S.). Bellermanns Kontrapunkt enthält alle Regeln, die der Schüler wissen muss, um einen reinen mehrstimmigen Satz schreiben zu können, versagt aber schon für die Zeit Beethovens und ist für die moderne Musik, was übrigens auch auf die anderen Lehrbücher zutrifft, gar nicht zu gebrauchen. Hier setzen nun die Studien Goldschmidts ein. Fehlt es der bisherigen Musiklehre an einem zwingenden Aufbau, so will Goldschmidt auf Grund der Eigenart der menschlichen Organe, nach der sich unser Geist gebildet hat: auf der Akustik, der Physiologie des Ohrs und der Stimme eine strenge, kausal begründete Musiklehre auf naturwissenschaftlicher Basis aufbauen, die in der Lage ist, das Neu-Hinzutretende als gesetzmässig entwickelt zu verstehen, und der Weiterentwicklung selbst Richtung zu geben. Das weitere Vordringen wurde ermöglicht durch die von Goldschmidt in die Musiklehre eingeführten harmonischen Zahlen an Stelle der Schwingungszahlen und das von den Krystallen entnommene Gesetz der Komplikation. Die vorliegenden Materialien beschäftigen sich im wesentlichen mit der Akkordik und Melodik. Man darf der Fortsetzung dieser Studien mit grösster Spannung entgegensehen. Ihre epochemachende Bedeutung tritt schon jetzt klar zu Tage.

— Als Prolegomena wollen auch die Studien Kurt Hubers „Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive“ (Leipzig, Barth, 234 S.) bewertet sein. Der Verfasser sucht „für eine wissenschaftliche Analyse des musikalischen Ausdrucks und praktische musi-

kalische Hermeneutik die psychologischen und erkenntnistheoretischen Grundlagen zu schaffen." Es werden zunächst nur die einfachsten musikalischen Motive behandelt, woran sich später eine Analyse des musikalischen Kunstwerks anschliessen soll. Der Schlussband der gesammelten Schriften von *Paul Bekker* (D. V. A., 207 S.) „Neue Musik“ umfasst fünf Aufsätze: Die Sinfonien von Beethoven bis Mahler. Franz Schreker. Neue Musik. Die Weltgeltung der deutschen Musik. Deutsche Musik der Gegenwart. Sie alle variieren das gleiche Thema „Auseinandersetzung mit der Romantik“ in der dem Verfasser eigenen geistreichen Art. *Hermann Aberts* Aufsatz „Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts“ (Archiv für Musikwissenschaft, Leipzig, Siegel, Jg. V, Heft 1) ist das Wertvollste, was bisher über die Verbindung der beiden Künste in der Oper, der Kantate und dem Liede dieser Zeit gesagt worden ist, wobei überraschende Parallelen mit dem Musikdrama R. Wagners zu Tage treten.

Schliesslich sei noch einer hochbedeutsamen zusammenfassenden Arbeit aus dem Berliner Musikarchiv der Deutschen Volkslieder gedacht „Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung“, die Hans Mersmann als Artikelserie im „Archiv für Musikwissenschaft“ (Leipzig, Siegel) veröffentlichte. Im ersten Artikel (IV, Heft 2) wird das gesamte Volksliedmaterial erfasst, der zweite beschäftigt sich mit den Problemen (IV, 3), während der dritte der vergleichenden Melodienbetrachtung gewidmet ist (V, 2).

Personalia. Prof. Dr. Theodor Kroyer hat das Ordinariat für Musikwissenschaft an der Leipziger Universität als Nachfolger H. Aberts angetreten. — Es habilitierten sich als Privatdozenten: Dr. Hermann Halbig in Heidelberg und Dr. Willi Kahl in Köln.

Es starben: der Brucknerbiograph August Göllerich in Linz, die durch eine vortreffliche Musikgeschichte der Stadt Frankfurt a. M. bekannt gewordene Musikschriftstellerin Caroline Valentin am 26. Mai in Frankfurt a. M., der hervorragende Musikpädagoge Richard Kaden am 9. Juli in Dresden und der um die Erforschung des Appenzeller Volkslieds verdiente Dr. Alfred Tobler am 9. September in Heiden in der Schweiz. Ihre Namen werden in der Musikwissenschaft fortleben.

ANGLETERRE

During the last year a remarkably large proportion of the musical activities of England have been devoted to the commemoration of the Tercentary of the deaths of William Byrd and, though in a less degree, Thomas Weelkes. The many recent discoveries of the works of the former of these two composers have shown him to be, in the opinion of many of those best able to judge, the equal and in some respects the superior of Henry Purcell, and comparable in his way with Palestrina and Orlando di Lasso. Starting with an excellent article by Sir Richard R. Terry printed in the "Daily Telegraph" on Christmas Eve 1922 the newspapers have been uncommonly busy with reviews of his music, and the publishers of music have been very active in getting out editions of his works, some of them for the first time. Still more striking has been the fact that a number of such works have been recorded for reproduction on the Gramophone and kindred machines, in a few cases with the very best results and in none without some degree of success.

One direct result of this has been the issue by the Oxford University Press of *William Byrd, A Short Account of his Life and Work*, by Edmund H. Fellowes. This is probably the first complete biography of a musician held in high honour in his own day and since almost completely forgotten. It is brief and in course of time may, with further discoveries, require considerable revision but in its one hundred and twenty pages it contains a large amount of useful information. *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century* by R. O. Morris, also issued by the Oxford University Press, deals with the same period though in a less "popular" manner, and is worthy of close attention by all who study music in the older schools. He gives the lie direct to a number of theories held by pedants of a generation ago and proves his points by examples taken from the best composers. Sir Frederick Bridge has

completed his book on *Shakespearean Music in the Plays and Early Opera* which is published by Dent & Sons and Mr. Richmond Noble has a book on *Shakespeare's Use of Song* issued from the Oxford University Press, as is also M. D. Calvocoressi's fine study of *The Principles and Musical Criticism*. Other books worthy of note, though appealing to the general reader rather than to the technical musician are *Beethoven's Symphonies* by Edwin Evans, Senior (W. Reeves), *Shakespeare and Music* by Christopher Wilson ("The Stage Office", London) and *George Frederick Handel, His Personality and His Times* by Newman Flower, (Cassell, London). Flower's book is useful for its research into the facts relating to the composer, and particularly for those concerning the life of the time and for its correction of a number of errors on the part of Mattheson, Chrysander and popular tradition. Of books dealing with modern music the most striking we have had for some time is a biography of *Frederick Delius*, by Philip Heseltine (John Lane, London), which contains much discutable theory not only on the subject of the works of the Anglo-German composer himself but of modern music in general; the same publisher issuing *Music, Health and Character*, by Dr. Agnes Savill. Dr. Savill was formerly an active hater of music, but describes how she came to see its aesthetic and pathological value. A different type of history is covered in *A Century of Welsh Music* by John Graham, issuing from Kegan Paul, Trench Trubner & Co, who also have recently published *A Dictionary of Old English Music and Musical Instruments* by Jeffrey Pulver and a very exhaustive *History of Pianoforte Music* by Herbert Westerby.

Although the economic conditions still militate against the financial success of musical journals several of them are supplying long series of intensely interesting articles on historical and musicological subjects. Naturally the large quarterlies are to the fore in this respect and in "Music and Letters", a periodical that goes steadily from good to better the following, among others, have appeared:

The History of the Viola in Quartet Writing, by Rebecca Clarke,

The Workmanship of Mendelssohn, by Alexander Brent Smith,

The Minor Chord, by A. H. Fox-Strangways,

A Forgotten Salon, by George A. Scott,
Recollections of Beethoven, by Mary Katherine Horgan,

Burns and Scottish Folk-Song, by Gerald E. H. Abraham,

in the January 1923 issue:

The Texture of Modern Music, by George Dyson,

The Pianoforte Works of Chabrier, by W. Wright Roberts,

William Byrd, by E. H. Fellowes.

The Wireless Transmission of Music, by H. R. Rivers Moore,

A Note on the Clavichord and Harpsichord, by Norman Wilkinson,

Shawns and Waits, by A. H. Frere,

in the April 1923 issue;

The Truly Modern in Music, by E. Blom,

Byrds' Latin Church Music, by H. B. Collins,

John Playford, by W. Barclay Squire,

Byzantine Music, by H. J. W. Tillyard,

Some Exotic Elements of Plainsong, by Egon Wellesz.

Music and Medecine, by Agnes Savill,

in the July 1923 issue.

The Problem of Satie, by W. W. Roberts,

Our Folk-Dances, by A. H. Fox-Strangways,

The Orchestral Treatment of the Timpani, by P. A.

Browne,

in the October 1923 issue.

"The Chesterian" in its eight small issues per year maintains its high standard and variety of subject and style, and in April was devoted chiefly to articles on the subject of Byrd, among them being

Byrd's Secular Music, by E. H. Fellowes,

Byrd and Emotional Expression, by J. A. Fuller-Maitland.

William Byrd, by W. Barclay Squire,

and also one

Concerning an Edition of Claudio Monteverdi, by G. Francesco Malipiero.

Other articles of a more general character which have recently appeared in that journal are:

Early Chromaticism in the Light of Modern Music, by Philip Heseltine, (October 1923),

Impulse in Composition and Interpretation, by Herbert Antcliffe, (November 1922),

The Death of Moussorgsky, by Robert Godet, (December, 1922),

Cross Currents in Art and Music, by Frank Rutter, (January 1923),

Cosyn's Virginal Book, by J. A. Fuller-Maitland, (February 1923),

The Dissolution of the Art of Music, by Hugo R. Fleischmann, (March 1923),

Thoughts in Instrumental Music, by R. W. S. Mendl. (May 1923)

Sir John Falstaff in Opera, by Fr. Erckmann, (Sept. 1923),

The Naiveté of Purcell, by Herbert Antcliffe, (December 1923),

Another magazine which has an admirably international character is "The Sackbut", which still maintains its position as the exponent chiefly of modern music and musical activities. One may note the following articles of general interest:

Some Reflections upon the Music and Musicians of Victorian Days, by Ernest Fowles, (May 1923),

An Italian Musician (Giannotto Bastianelli), by Dr. Giovanni Engely, (May 1923),

Music during the Reign of Tut-Ankh-Amen, by Jeffrey Pulver, (June 1923),

The Mellstock Musicians, by G. Baseden Butt (June 1923),

The Prophet Bach, by Watson Lyle, (July 1923),

Indian Music, by Navroz Khan, (July 1923),

On Musicians' Ears, by Miriam A. Ellis, (August 1923),

Opera In France during the Seventeenth Century, by Dr. Henry Prunières, (September 1923),

"Musical Opinion" is very wide in its scope and one selects articles from its full Index with some temerity:

Vaughan Williams's New Mass, by Herbert Antcliffe, (January 1923),

More about Atonality, by A. Eaglefield Hull, (ibid).

A German Sullivan, (*Albert Lortzing*), by Eric Blom (ibid),

Songs of the Victorian Era, by Francesco Berger, (February 1923),

Old Masters, by Richard H. Walthew, (ibid),

Records of British Organ Builders, by Andrew Freeman, (ibid),

Centenaries of 1923, by George E. Dunn (March 1923),

The Lute in England, by Jeffrey Pulver, (April 1923),

A French 'Tom Jones', by Eric Blom, (June 1923),

A Neglected British Work, by Herbert Antcliffe, (ibid),

Three Specimens of Early Mendelssohn, by Eric Blom, (August 1923).

Swedish Composers of the last Century, by Gerda Sinclair, (ibid),

An Offshoot of 'The Beggar's Opera', by Eric Blom, (September 1923),

Handel and Modern Composers, by Claude W. Parnell, (ibid),

Some very useful and interesting history and statistics are also contained in the serial articles in this journal, most notably in Capt. H. Macaulay Fritzgibbon's *The Flute Player's Gossip*, and *Records of British Organ Builders* by Andrew Freeman.

In "The Organ", the quarterly review started two years ago which has met with almost surprising success, have been:

The Organs of the Abbey Church at Westminster, by Andrew Freeman, (Jan. 1923),

The Founders of Modern Organ Building, by R. Meyrick-Roberts (ibid),

The Organs of the Church of St. Etienne du Mont, Paris, by Felix Raugel (ibid),

The Water Organ of the Ancients, by D. Batigan Verne (ibid),

The Organs of Lincoln Cathedral, by Andrew Freeman (April 1923),

The Organs of St. Merry and St. Nicholas de Champs, Paris, by Felix Raugel, (ibid),

Organs of Canterbury Cathedral by Sidney Harvey (July 1923).

The Organs of St. German-de-Prés, Paris (ibid) by Felix Raugel,

Mr. Richd Browne of Lambeth, by Andrew Freeman (ibid)

The Organs of the Temple Church, London, by Andrew Freeman (October 1923),

The Organ in Victorian Poetry, by D. Batigon Verne (ibid),

Organs and Organists at Bern Minster, by H. T. Lilley (ibid).

The Organ Music of Parry, by A. W. Wilson (ibid).

The Organs of St. Jacques-des-Hauts Pas, Paris, Felix Raugel (ibid),

To the "Musical Times" one of the most interesting contributions has been in the form of a letter from Mr. W. Barclay Squire on the subject of *Handel's 'Water Music'*, which appeared in the December 1922 issue of that paper. Among the articles are

Books on Orchestration : an historical sketch, by Adam Carse, (January 1923).

Robert Jones and his Prefaces, by Philip Heseltine, (February 1923).

Franck's Organ Music, by Harvey Grace, (ibid.)

New Light on Some Masterpieces, by Moritz Rosenthal, (April 1923).

Round about 'A Toccata of Galuppi's', by Ch. van den Borren (May 1923).

Some Mendelssohn Letters, by Herbert Thompson, (July 1923),

Music Printing in the year 1703, by H. Elliott Button, (ibid),

The Byrd Tercentenary, (unsigned), (August 1923).

The Conductor and his forerunners, by William Wallace, (September 1923).

Violin Tutors of the 17th Century, by Jeffrey Pulver (October 1923).

Only six lectures were delivered before the Musical Association, these being

English Sacred Folk-Song of the West Gallery Period (circa 1695—1820) by C. W. Pearce,

The Music of Ancient Egypt, by Jeffrey Pulver,

Modern Developments in Music, by Eugene Goossens,

Sound Ranging, by E. Lancaster Jones,

The Emmanuel M66r New Duplex Coupler Piano-forte, by F. Gilbert Webb,

Music in the Universities, by Cyril B. Rootham.

The British Academy Annual Lecture on Aspects of Art (including Music) was given by Sir W. Henry Hadow his subject being *William Byrd, 1623—1923*, he also lecturing at the on the same subject at the Annual Congress of the British Music Society. This Congress was concerned chiefly, but not exclusively with the Byrd Celebrations, and besides special music at Westminster Abbey, Westminster Cathedral, the Chapel Royal at St. James's and a number of other Churches, there were a number of concerts devoted to the music of Byrd and that of his contemporaries. With such works as the "Ave Verum Corpus" and the "Anima Justorum" for voices, and the "Virginella" for harpsichord those who attended the concerts could not be otherwise than deeply impressed with the genius of this much neglected composer. The twentieth century renaissance was also presented with good effect at another concert, when Cyrill Scott, Armstrong Gibbs and W. T. Walton all had their works played, the last-named being represented by his string quartet, which was played a few weeks later at the International Festival at Salzburg. Nineteenth century music at its best was also the subject of a concert, and there were lectures and debates on "The International Opportunity of the British Music Society" (E. J. Dent and Edwin Evans), "The Function and Value of the Amateur in Music" (Lord Shaftesbury, Lord Howard de Walden, Francis Toye, E. J. Dent, H. Antcliffe and Richmond Noble) and "Opera in School" (C. T. Smith). The last of these was a remarkable exposition of what had been done by the lecturer and the boys in a large primary school in producing Mozart's "Die Zauberflöte". Except that time would not allow it to be discussed fully an interesting point was made at the annual dinner when Dame Ethel

Smyth, the composer of a number of interesting operas, and Lord Howard de Walden, who is Josef Holbrooke's librettist, took opposite sides on the question of whether full lighting was or was not desirable in opera production.

Somewhat unexpectedly a musicological interest was introduced into a lecture which has been delivered a very large number of times on the subject of "Climbing Mount Everest". In the expedition to scale the highest mountain in the world Mr. T. Howard Somervell, who is a musician as well as an explorer, discovered much of interest in the music of the Wandering Fiddlers of Nepaul and Thibet and in the Dance music of the Lama monasteries. Some of the comparisons with ancient and modern European music were exceedingly striking.

A Competition Festival devoted to music of the Elizabethan period and open to choirs and vocal and pianoforte soloists and string orchestras and quartets did not attract the attention it deserved, but it drew some excellent playing and singing of the music, and with the very instructive remarks of Sir R. R. Terry and Mr. E. T. Cook the adjudicators served a very useful purpose in arousing an interest and understanding of such music chiefly among the working classes. I understand this festival is to be made an annual one. A revival of Milton's "Comus" with the music of Thomas Augustine Arne has been made at Eton and also in London at the Inner Temple Hall by the Arne Society. The University of Cambridge, with the assistance of some of the towns people has had a festival which, although it had no direct bearing on the Byrd tercentenary, was not altogether outside it. A number of works by Tudor composers were sung in the Chapels of Trinity, King's and St. John's Colleges, there was also folk-dancing by the English Folk Dance Society on the lawn of King's College, with a new Folk-Ballet composed and arranged by Dr. Ralph Vaughan Williams, besides well illustrated lectures by authorities on their various subjects. The whole was well arranged by the University of Cambridge Musical Society under the direction of Dr. Cyril Rootham. A feature of uncommon interest, too, was the production of Congreve's "The Judgment of Paris" and Kane O'Hara's "Midas", two masques done in something like the original condition. As this festival was arranged and carried out almost entirely by under-graduates and post-

graduate students it is an event of great promise and significance.

The Three Choirs Festival, which this year took place at Worcester, was of rather less than ordinary general interest, but contained several minor features worthy of note. These were the daily services in the Cathedral, — at which the music was entirely for unaccompanied voices and included works by Byrd, Gibbons, Purcell, Tallis, Croft, Tomkins and S. S. Wesley, — the short Byrd and Weelkes commemoration, of which the items were one of Byrd's two Fantasias for strings, a carol for two voices and strings, and two motets of the same composer and Weelkes's "Hosanna to the Son of David", a motet in six parts. In another programme also were Purcell's "The Blessed Virgin's Expostulation" and motets by Jonathan Battishill and S. Sebastian Wesley, edited by E. C. Bairstow and orchestrated by Elgar.

In London works of this character are now constantly being performed, and one need only mention such series of concerts as that of Miss Dorothy Silk, in which were presented four programmes of music from all parts dating from the sixteenth to the eighteenth centuries, and one of six by Gerald Cooper, which comprised both old and new music, but was principally concerned with the revival of old English music. Mr. Louis Pécskai in a series of three violin recitals played sonatas by William Croft, Henry Eccles and Joseph Gibbs, and Mr. Harold Craxton has been instrumental in restoring to the repertory a number of delightful old English works which he has played at his pianoforte recitals and also explained very lucidly and sympathetically. Even at the most popular types of concert this old music is again winning favour, Byrd's name having appeared in the programmes of the Queen's Hall "Promenade Concerts" under Sir Henry J. Wood, and songs by hitherto forgotten composers of the seventeenth century having been sung at the Enoch Popular Concerts by Mr. Philip Wilson. This last singer is doing a very good work by lecturing upon and singing the best of these old songs on to the Radio-telephone. The "English Singers", a party who have lately carried English music to several European countries, are continuing to make a speciality of the Madrigal period, nor ought the work of Misses Margaret Glyn and Gladys Puttick at the organ and pianoforte respectively and of Miss Gladys Moger, whose choice of old and new songs is of the real antiquary interest, to

be overlooked. The Madrigal Society of London and the Oriana Madrigal Society, the Philharmonic Choir and the London Choral Society have also joined in the revival of old music.

Of a somewhat different type of interest was the series of performances in South London of the fourteenth century Nativity Play, "Bethlehem", to which music in the spirit of the period has been set by Rutland Boughton, whose opera "The Immortal Hour" has recently brought him an immense popular following. "Bethlehem" has been played many times at Christmas 1923 and in the New Year.

Recent publications of music include "Hymns of the Kingdom", a popular hymn book edited by Sir H. Walford Davies in which some strikingly original ideas as to the abolition of bar-lines for ordinary singing purposes are put into practice in a way that suggests a reversion to the principles of plainsong. Mr. S. Royle Shore has brought out a series of sixteenth and seventeenth motets and services with English words, and germane to this is Mr. J. E. West's "Cathedral Organists, Past and Present" which the author has revised. Both of these are issued by the music-publishing house of Novello. "English Ayres, 1598—1612" transcribed and edited by Peter Warlock and Philip Wilson with a useful Foreword, gives in modern notation some of the earliest examples of art-song, and the same editors have transcribed Michael Cavendish's "Six Ayres for Four Voyces" which are being issued in separate numbers by Messrs Novello. The "English Ayres" are published by Enoch & Sons as is also Robert Jones's "The Muses Garden for Delights" (1610) transcribed by Peter Warlock. For the average pianist a convenient volume is "Old World Music" (1668—1792) consisting of nine Harpsichord pieces edited by Orlando Morgan.

AUTRICHE

Wir arbeiten! In diesen zwei Worten ist alles gesagt, was uns erfüllt und befriedigt. Wir nähern uns in den Grundanschauungen staatlichen Lebens der Schweiz, wo „grosse“ Politik möglichst ausgeschaltet wird und alle Sorge der Wirtschaft und Kulturbetätigung zugewendet ist. Die Erhaltung des Betriebes unserer Staatsoper auf dem Niveau, in dem sie seit Gustav Mahler sich befand, ist eine grosse Schwierigkeit. Die Direktoren Richard Strauss und Franz Schalk werden darin von der Regierung eifrig gestützt. Jetzt soll zu dieser Aktion die Finanzwelt und die Modeindustrie treten. Das Orchester, als philharmonisches Konzertorchester unter Leitung Weingartners stehend, wird von der Regierung in voller Stärke erhalten. Es kann und soll hier keine Uebersicht über die Gesamtorganisation des Wiener Kunstlebens gegeben werden. Nur der brennende Wunsch nach Erhaltung und Vervollkommnung, nach Besiegung der furchtbaren Hemnisse rechtfertigt diese einleitenden Worte zum Bericht. Von wissenschaftlich-literarischen Werken sei es gestattet, dem Usus folgend, vorerst unsere „Denkmaeler“ namhaft zu machen.

Die „*Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich*“ begingen 1923 das Fest ihres dreissigjährigen ununterbrochenen Bestandes. Wer ihre Passionsgeschichte kennen will, lese den Bericht über die ersten 25 Jahre im 5. Bande unserer „Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich“ 1918 und den Artikel im 10. Bande (1923). Aber wir leben und können Gott sei Dank „arbeiten“ (siehe oben). Schwer ist das Ringen. Die Begeisterung der wirkenden Mitglieder, der Idealismus der Jugend hilft uns am meisten, während die enorm gesteigerten typographischen Auslagen uns fast verzehren. So liegt denn der 30. Jahrgang vor:

Erster Teil, Band 59: „*Drei Requiem* für Soli, Chor, Orchester aus dem 17. Jahrhundert: Christoph Straus, Franz Heinrich Bi-

ber, Johann Caspar Kerll" — ein Seitenstück zu dem 49. Band (1918), der vier Messen in gleicher Besetzung von F. H. Biber, H. Schmelzer, I. C. Kerll gebracht hatte. Der Requiemband ist gewidmet dem Andenken der Dahingeshiedenen aus der Reihe unserer Förderer, Mitglieder der leitenden Kommission, wirkenden Mitglieder und Subskribenten. Welch Leichenhof mit fürstlichen (kaiserlichen, königlichen) aristokratischen, bürgerlichen und proletarischen Gräbern! Die Ringenden und geistigen Schwerarbeiter sind die am schmerzlichsten Vermissten! Neben Biber und Kerll finden wir hier noch Christoph Straus, der von 1612 Organist und 1616—1620 kaiserlicher Kapellmeister und auch am Dom tätig war. Er ist noch mehr in der Venetianischen Schule verankert und zeigt dabei die traditionelle Uebung im Wechsel und der Vereinigung von Vokal- und Instrumentalmitteln. Das konzertante Wesen ist erst in Ausbildung begriffen. Der Komponist begnügt sich den Einsatz der Instrumente mit „Son": (Sonant), das Aussetzen derselben mit „Ta" (Tacent) zu bezeichnen. Mit den Instrumenten tritt auch der volle Chor (Ripieno) ein. So sieht man, wie die Solo- und Tuttibesetzung aus dem ganzen Stimmgefüge herauswächst und wie sich die Soli auch allmählich stilistisch verselbständigen. Die orchestrale Besetzung unterscheidet sich nicht wesentlich von dem der gleichzeitigen konzertanten Messen. Straus hat eine abwechslungsreiche koloristische Palette: bald nur Streicher (auch im Gegensatz der tiefen und hohen Instrumente, erstere besonders in den Totenmessen), bald mit Zinken (cornetti muti 2—4), Posaunen (bis zu sieben!), Trompeten (Clarini, Trombe), in anderen „Tuba Vulgar", „Tuba Altrabas", „Tuba Bassano Groß" natürlich immer mit Pauken — in einer Messe (Nr. 15) sind tubae campestris (Feldtrompeten) vorgeschrieben, die auch durch andere Instrumente ersetzt werden können — abwechslungsreich verbunden. Die Fagotte sind entweder als mitgehende Continuo-Instrumente oder bis zur Zahl Vier als selbständige oder als Ripieninstrumente verwendet. Manchmal steht die Wahl frei: Cornet o Violino, sogar ob gesungen oder gespielt (Violino resp. Violetta, Viola o Voce), dann wieder Violino etc. e Voce (also beide miteinandergehend) — man erkennt daraus den Anschluss an die traditionelle Uebung. Bei einzelnen Messen wird ein naturalistischer Effect ohnegleichen angewendet: „L'arma o Mezzapunt", d. i. eine Art Zapfenstreich oder Fanfare, und zwar nicht nur im

„Agnus“, auch im „Et in terra“, im „Qui tollis“ und nach dem 2. Kyrie — ein-auch mehrstimmig von den Trompeten zu blasen! So paaren sich Symbolismus und Naturalismus in naiver Art. Glanz und Prunk mit Schlichtheit und Simplizität. Solche Einzelzüge tangieren aber nicht den Grundcharakter der Messen.

Die „Missa pro defunctis“ ist besonders in ihren mit dem „ordinarium missae“ übereinstimmenden Sätzen bezüglich des Ausdrucksgehaltes im Wesentlichen mit diesen homogen. Erhebung und Hilfsbedürfnis, Bitte um Erlösung, Hoffnung und Zuversicht sind im Gebete enthalten, wie im Hauptopfer der katholischen Kirche. Introitus, Graduale, Tractus, Sequenz („Dies irae“) Offertorium und Communio schlagen Klagetöne an, die aber gemässigt, massvoll auch in der Grundstimmung gehalten sind. Deshalb ist der Wechsel von Choral und mehrstimmiger Ausführung nicht stilwidrig. In einer grossen Reihe von Requiemkompositionen dieser und der vorangegangenen Zeit wechseln die einzelnen Sätze im Choral- und Figuralvortrag, leidenschaftlichere Töne werden erst in der Folgezeit angestimmt. Der Schrecken des letzten Gerichtes ist gleichsam angedeutet im Tremolo („Tremula“) in Vokal- und Instrumentalstimmen bei „quantus tremor“, wo die Akkorde in Einzelstösse getrennt werden, eine bildlich-symbolische Erfassung, wie man sie unter andern noch bei Gossec 1760 in der „Messe des morts“ findet. Straus greift in der einleitenden „Symphonie“ zu einer Art Basso ostinato, der die Glocken andeutet („ad imitationem campanae“) — eine Uebung, der man schon im Mittelalter, allerdings nicht zur Bezeichnung der Totenglocke, begegnet. Die Töne G Fis G D., C H C G haben eine gewisse Analogie mit den Glocken im „Parsifal“, in der älteren Fassung vielleicht angelehnt an die Intonation des „Dies Irae“. Die Choralintonationen werden im Requiem von tiefen Stimmen vorgetragen, charakteristisch, tonmalerisch. Die Molltonart wird wohl dort und da als Haupttonart angewendet, jedoch statistisch keineswegs im Uebergewicht. Dies stellt sich erst im 18. Jahrhundert als Norm ein — auch da nicht ausnahmslos. Es wäre zu wünschen, dass diese Messen ihre praktische Wiedererstehung erfahren — allerdings beanspruchen sie entsprechende Mittel, die in unseren Tagen gerade von Kircheninstitutionen schwer beizustellen sind.

Der 2. Teil des neuen Jahrganges (Bd. 60.) bringt: C. W. v. Gluck, Don Iuan (Le Festin de Pierre), pantomimisches Ballet,

bearbeitet von Robert Haas. Dieses Werk aus dem Jahre 1761 (Erstaufführung 17. Oktober im Burgtheater) war bisher in Partitur nicht zugänglich; der seltene alte Klavierauszug von Wollank (1850) hat aber die Beurteilung des Werkes durch Voranstellung eines vierteiligen Szenars irreführend beeinflusst, da die Pantomime ursprünglich in drei Teilen verlief. Die neue Ausgabe greift daher auf die Programmschrift Gaspero Angiolinis von 1761 zurück, die in ein Szenar verläuft. Das vierteilige Pariser Szenar aber, das zu einer mit Zutaten versehenen Einrichtung gehört, hat einen von Wollank übergangenen Anhang, der ganz ins Detail geht und für Aufführungszwecke sehr willkommen sein wird. Diese Einrichtung fusst auf einer einschneidenden Kürzung der Musik von 31 auf 15 Stücke, die sich auch in zeitgenössischen musikalischen Quellen belegen lässt; der ursprüngliche musikalische Plan ist dabei vollständig umgedeutet, wobei durch einen Wiener Klavierauszug die Vermutung gestützt wird, dass das schon in Wien geschehen sei. Die Seele des Wiener tragischen Ballets, an dem Gluck auch weiterhin mit mehreren Versuchen teilnimmt, war der Balletmeister Gaspero Angiolini, der scharfe Konkurrent Noverres. Die Geschichte Angiolinis und der Wiener Balletpantomime ist in dem einführenden Aufsatz der „Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler“ erörtert, der die verschiedenen Szenare zum Don Juan französisch und deutsch beibringt, Glucks' Musik als freie Charaktervariationen erklärt und mit den gleichzeitigen Wiener und Stuttgarter Versuchen in Beziehung bringt. Auch dieses Werk harret der Auferstehung.

In dem gleichzeitig erschienenen 10. Band der erwähnten „Studien“ ist neben den oben erwähnten zwei Aufsätzen noch ein dritter enthalten: „*Das Wiener Lied von 1789—1815*“ von Dr. Edith Alberti-Radanowicz, eine Anschlussarbeit an die an gleicher Stelle im 5 Bd. erschienene Studie von Dr. Irene Pollak-Schlaffenberg „*Die Wiener Liedmusik von 1778—1789*“. Auch die neue Studie bringt eine Reihe bisher ganz unbekannter Komponisten zu Tage, die von Mozart zu Schubert überleiten. Besonders wichtig erscheint Niklas Freiherr von Krafft (1778—1818). Merkwürdige Züge führen direkt zum grössten Liedermeister.

„Denkmäler“ und „Beihefte“ erscheinen wie bisher im Verlage der Universal-Edition, die in einer Neugründung eine Tochteranstalt im „*Wiener Philharmonischen Verlag*“ erhalten hat, der un-

ter der Praesidentschaft des musikwissenschaftlich gebildeten Dr. Leo Fleischer steht und von Dr. Alfred Kalmus und Dr. Ernst Roth, als würdigen Schülern des Direktors der Universal-Edition, Emil Hertzka, mit Verständnis geleitet wird. Sie sei hier deshalb erwähnt, weil sie Studienpartituren in Taschenformat veröffentlicht, die auf wissenschaftlicher Basis stehende knappe Einleitungen (thematische Formübersichten) nebst Daten, Porträt des Komponisten in Kupferdruck nach alten Stichen und Gemälden bringen. Diese Publikation ist zum Gebrauch in Seminarien und Instituten voll geeignet sowol wegen der Exaktheit des Notentextes, als wegen des übersichtlich angeordneten Notenstiches und klaren Notendruckes auf vorzüglichem Papier. Die Einführungen zu den Klassischen Werken schrieb bisher Dr. Hans Gal, Lector am musikhistorischen Institut in Wien, während der Musikschriftsteller Richard Specht dies zu den modernen Kompositionen besorgt. Bisher erschienen Werke von I. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt, Ouvertüren von Rossini, Flotow, Nicolai, von älteren Werken das Stabat Mater von Palestrina, von modernen Partituren: Richard Strauss, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Max Reger, Franz Schreker u. s. w. Im gleichen Verlage erschien eine kleine literarische Gebrauchsanweisung zum Partiturenlesen (Hans Gal) als diminutiver Handweiser in Taschenformat, ferner ein Neudruck der Abhandlung des Wiener Theoretikers Simon Sechter (1788—1867) über das Finale der Jupitersymphonie von Mozart (von Friedrich Eckstein), Erinnerungen an Anton Bruckner (vom gleichen Verfasser) und ein Handbuch der Orgelliteratur vom Salzburger Domorganisten Franz Sauer. Damit sind wir mitten in die Literatur eingerückt. Darüber sei, wie bisher, cursorisch berichtet.

Für den grösseren Teil des literarisch konsumierenden Publikums steht das Biographische im Vordergrund des Interesses. Daher wendet sich der Bücherverlag vorzüglich solchen Publikationen zu. Von oesterreichischen Komponisten sind es besonders die Klassiker und Romantiker, die biographisch beschrieben werden. Und wieder sind es Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, dann Schubert, Wolf, Mahler, Bruckner, denen Abhandlungen und Bücher gewidmet wurden, die im Jahrbuch Peters, in der Zeitschrift der Deutschen Musikgesellschaft, im Archiv für Musikwissenschaft, in der „Musik“, in der „Rivista musicale“ (Torino), der „Re-

vue Musicale", den „Musical Times" (London), der „Svensk Tidskrift för Musikforskning" (Stockholm) u. a., angezeigt oder besprochen wurden. Besonders zu begrüßen ist der I. Band des Mozart-Jahrbuches, herausgegeben von Hermann Abert (Drei Masken-Verlag München). Bemerkenswert ist der Faksimiledruck des „Versuch einer gründlichen Violinschule" von Leopold Mozart, ferner die kritische Herausgabe von desselben „Notenbuch" 1762. Über moderne oesterreichische Komponisten erschienen: Rezniček von Richard Specht, E. W. Korngold von R. St. Hoffmann, Felix Weingartner edierte „Lebenserinnerungen", desgleichen der Wiener Opernsänger Leo Slezak unter dem Titel „Meine sämtlichen Werke". Der Wiener Hauptvertreter der „Atonalitaet", Josef Mathias Hauer, schrieb „Deutung des Melos, eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit", und „Vom Wesen des Musikalischen". R. Zoder veröffentlichte „Altoesterreichische Volks-tänze". Gesängen aus Raimunds Märchendramen waren zwei Publikationen gewidmet, die Eine von Alfred Orel (Anton Schroll u. Comp.), die Andere von Hedwig Kraus (Liederbuch, Wiener Drucke). Von Orel wurde auch ein Jugendwerk Schuberts (Sonate für Klavier, Violine, Violoncell) aus dem Bestande der Wiener Stadtbibliothek zum ersten Mal herausgegeben (Wiener Philharmonischer Verlag). Robert Lach edierte eine „Tiroler Liederhandschrift aus dem 18. Jahrhundert" (Wien Hölder). Eine Reihe von tüchtigen Arbeiten konnte nicht veröffentlicht werden. Gute Dissertationen, aus den letzten Jahren, liegen im Manuskript vor. Wann wird dieser tief betäubende, den Fortschritt der Wissenschaft hemmende Zustand aufhören? Wann wird die Kulturstrasse wieder frei? Eine bange Frage an das Schicksal!

An Dissertationen wurden im Jahre 1923 an der Wiener Universität approbiert:

Karl Geiringer, Die Flankenwirbelinstrumente in der bildenden Kunst von 1300—1550.

Walter Weczerza, Das koloristisch-instrumentale Moment in den Symphonien von Josef Haydn.

Jozef Koffler, Die orchestrale Koloristik in den symphonischen Werken von Mendelssohn.

Lisbeth Braun, Die Ballett-Kompositionen von Josef Starzer.

Alfred Rosenzweig, Zur Entwicklungsgeschichte des Richard Strauss'schen Musikdramas.

Constantin Schneider, Die Oratorien und Schuldramen von Anton Cajetan Adalgasser.

Während diese Zeilen niedergeschrieben werden, wird ein „*Handbuch der Musikgeschichte*“, fertiggestellt, das ich unter Mitwirkung von dreissig Fachgenossen und Musikschriftstellern aller musikalischen Kulturnationen herausgebe. Das Erscheinen des vorliegenden „Bulletins“ und des Handbuches dürfte gleichzeitig erfolgen. Das Werk ist einbändig in Lexikonoktav, gross angelegt, knapp gehalten mit zahlreichen Notenbeispielen und Illustrationen von Instrumenten ausgestattet, erscheint in der „Frankfurter Verlags Anstalt“. Zur Herausgabe bestimmte mich vorzüglich die Erkenntnis, dass bei dem vorgerückten Stadium unserer Forschungen Spezialarbeiter, die ihr Gebiet voll beherrschen, zu Wort kommen sollen. Dabei ist die Einheitlichkeit gewährt über Vereinbarung aller Mitarbeiter. Nach einem einleitendem Aufsatz über „Natur- und orientalische Kulturvölker“ und der Abhandlung über die „Antike“ wird das historische Bild in drei Stilperioden entrollt. Den Abschluss bildet die „Moderne“ von 1880 bis 1923, für die jedes Land, jede Nation einen berufenen Vertreter gestellt hat. Das Werk wendet sich an den Fachmann wie an den gebildeten Laien, besonders an den nach richtiger Ausbildung strebenden Musiker vornehmen Schlages. Für Institute, künstlerische und wissenschaftliche, dürfte das Werk unentbehrlich werden. Ich darf es umsoeher sagen, da ich in Anerkennung meiner geehrten Mitarbeiter spreche. Nun möge das Werk für sich sprechen. Etwaige Wünsche für die Zukunft sind willkommen und sollen nach Sachlichkeit und Thunlichkeit Berücksichtigung finden.

GUIDO ADLER

BELGIQUE

I

LISTE, PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DE NOMS D'AUTEURS, DES PRINCIPALES PUBLICATIONS MUSICOLOGIQUES PARUES EN 1923.

Auda (Antoine). — *L'école musicale liégeoise au Xe siècle: Etienne de Liège*; 1 vol. in 8° de 212 pp.; Ed. Lamertin, Bruxelles, 1922. — Cet ouvrage, présenté sous forme de mémoire à la classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, et publié par elle, retrace la vie et analyse l'oeuvre d'Etienne, évêque de Liège de 901 à 920. Conçu suivant la méthode la plus rigoureuse de la science moderne, écrit et composé avec élégance et clarté, il apporte maintes précisions concernant le rôle important joué par Etienne dans l'histoire littéraire et musicale de la liturgie catholique. Les quatre oeuvres authentiques d'Etienne sont: le *Liber capitularis*; l'*Office de l'Invention de St. Etienne*; l'*Office de la Ste. Trinité*; la *Vie et l'Office de St. Lambert*. M. Auda croit pouvoir retrouver une copie du premier de ces ouvrages dans un *Breviarium vetus* qui appartient à la bibliothèque de l'Université de Liège. L'*Office de l'Invention de St. Etienne*, que l'on croyait perdu, se retrouve, selon lui, dans divers antiphonaires de Liège et d'ailleurs. M. Auda établit, d'autre part, que l'office actuel de la Ste. Trinité est, à part quelques pièces adventices sans importance, l'oeuvre d'Etienne de Liège. L'*Office de St. Lambert* est celui de ses ouvrages dont l'authenticité peut s'établir avec le plus de facilité: c'est aussi le plus remarquable au point de vue littéraire et musical. M. Auda consacre à l'étude de son texte, de sa tonalité, de son rythme, etc., des pages fort bien venues et d'intérêt véritablement général. Le texte musical de ces trois offices est reproduit in extenso dans le corps du volume, en notation grégorienne moderne; celui de l'*Office de St. Lambert* y figure, de plus, en facsimile, d'a-

près un ms. du Xe siècle, appartenant à la Bibliothèque Royale de Belgique (ms. 14650—59).

Auteurs divers. — *Beiaardkunst* (*Handelingen van het eerste Congres, Mechelen, 1922*); 1 vol. in 8° de 188 pp.; Ed. Godenne, Malines. — Compte rendu détaillé du *Congrès du Carillon* de Malines, 1922, avec publication, *in extenso*, des communications qui y ont été faites. Pour les titres de ces dernières, voir notre compte-rendu sommaire dans le fasc. II du *Bulletin de l'Union Musicologique* de 1922, pp. 88 s. — On y a joint une importante et remarquable étude de M. Prosper Verheyden (38 pp.) intitulée *Het Beiaard-repertoire van Joannes de Gruytters (Antwerpen, 1746)*. — La lecture de ces diverses communications laisse l'impression très nette que le Congrès du Carillon a oeuvré dans une atmosphère de réelle compétence scientifique et d'expérience pratique, excluant toute spéculation vague et toute fantaisie superficielle.

Bergmans (Paul). — *Un imprimeur-musicien: Tielman Susato*; 1 broch. de 9 pp. extraite du *Compas d'Or*, Bulletin de la Société des Bibliophiles Anversois, Anvers, 1923. — Monographie où sont rassemblés, de façon claire et méthodique, tous les renseignements biographiques et autres que l'on possède sur T. Susato; en appendice figure une liste des compositions connues de ce musicien.

Cornette (A. H.). — *Liszt en zijne „Années de Pèlerinage”*; 1 vol. in 8° de 63 pp.; Ed. Opdebeek, Anvers. — Ouvrage de luxe, orné de superbes reproductions et composé par un dilettante averti qui n'ignore rien de ce qu'il faut savoir pour évoquer l'atmosphère intellectuelle, sentimentale et naturaliste dans laquelle ont été conçus et exécutés les trois cahiers des *Années de Pèlerinage*; monographie précieuse pour tout artiste qui veut se pénétrer à fond de la substance poétique du célèbre recueil.

De Mol (Mlle J.). — *La vie et les oeuvres de Willem De Mol*; 1 vol. in 8° de 102 pp.; Ed. G. van Oest, Paris et Bruxelles, 1923. — Dans cet ouvrage luxueusement édité, la fille de Willem De Mol a pieusement réuni tout ce qui était de nature à rendre sympathique la mémoire de son père et à faire regretter qu'il ait été enlevé si tôt à son art. W. De Mol (1846—1874) est mort, en effet, à 28 ans, laissant derrière lui un bagage musical considérable et intéressant à divers égards. Sans être l'élève direct de Peter Benoit, il croyait fermement à la musique flamande, et il a créé, selon l'é-

vangile du maître d'Anvers, des oeuvres — telle sa mélodie célèbre *Ik ken een lied* — qui frappent tant par la parfaite sincérité de l'émotion, que par le don mélodique exceptionnel qu'elles décèlent.

Dupuis (Sylvain) et Delchevalerie (Charles). — *César Franck, la leçon d'une oeuvre et d'une vie*, 1 broch. de 18 pp., publiée par la Ville de Liège, à l'occasion de la commémoration du centenaire de la naissance du maître (1922). — Remaniement, approprié à la circonstance, de l'excellent discours sur César Franck prononcé par M. S. Dupuis, le 30 Novembre 1919, en séance publique de l'Académie Royale de Belgique. A la p. 7, figure un fac-simile de l'acte de naissance de Franck.

Dupuis (Sylvain). — *Rapport [à la] Commission de la „Brabançonne"*; 1 broch. de 23 pp., extraite du *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*; Ed. Hayez, Bruxelles, 1923. — Histoire des transformations et déformations successives subies par l'hymne national Belge, depuis sa naissance. Cette étude très objective contient aussi des notes biographiques sur Jenneval, auteur des deux premières versions littéraires de la *Brabançonne*, Rogier, auteur de la quatrième version, et Van Campenhout, auteur de la musique. Comme documents à l'appui, M. Dupuis reproduit les différentes versions littéraires et musicales du chant national belge.

Gilson (Paul). — *Traité d'Harmonie* en deux volumes; 1er volume (in folio), 360 pp.; Ed. Cranz, Bruxelles. — Ce premier volume, le seul paru jusqu'à présent¹⁾, est uniquement consacré aux „accords consonants"; il traite des accords parfaits, de leurs renversements, des modulations auxquelles ils peuvent donner lieu, des suspensions et des altérations dont ils sont susceptibles. L'auteur ne s'embarrasse ni de théories, ni de dogmes. C'est un „praticien" dans toute la force du terme, et son traité d'harmonie est entièrement conçu selon le mode empirique. Mais comme M. Gilson est, en même temps, l'un des meilleurs compositeurs de notre temps, et qu'il possède, par surcroît, un savoir quasi encyclopédique dans le domaine musical, il s'élève sans difficulté au-dessus du terre à terre de la pratique routinière, et réalise, par là-même, une oeuvre à la fois très large, très complexe et très vivante. Les exemples et les exercices extrêmement nombreux qu'il propose à l'attention

¹⁾ Au moment où nous corrigeons les épreuves de cet article (janvier 1924), nous apprenons la parution du 2e volume.

et au travail de l'élève, dénotent une expérience peu commune de l'enseignement, en même temps qu'une incroyable richesse d'imagination et une connaissance raffinée des secrets de la „belle écriture.” M. Gilson procède le plus souvent par constatation, et non par affirmation : rien n'est plus significatif, à cet égard, que la manière dont il cite, de temps à autre, sans les louer ou les blâmer, des passages choisis chez les plus grands maîtres de la musique, et dans lesquels ceux-ci ont enfreint la règle ou la coutume, sans forfaire pour cela à la beauté. Objectivité, impartialité, largeur de vues, absence de tout pédantisme : tels sont les traits distinctifs de ce premier volume qui, sous l'apparence modeste d'un recueil d'exemples et d'exercices, est probablement le dictionnaire le plus complet du langage harmonique (limité aux accords parfaits), qui ait été écrit jusqu'à présent.

Lorrain (Marthe), professeur d'histoire de la musique au Lycée de Morlanwelz. — *Guillaume Lekeu, sa correspondance, sa vie et son oeuvre*; 1 vol. in 8° de 360 pp.; [édité par l'auteur, à Morlanwelz (Hainaut), 1923]. — Il y a deux façons d'apprécier cet ouvrage, à savoir, en se mettant au point de vue général et au point de vue plus particulier de la musicologie. Au point de vue général, il est d'une importance capitale pour l'étude de la vie et de l'oeuvre de Guillaume Lekeu (1870—1894), car la publication sans doute à peu près complète de la correspondance du maître par Melle. Lorrain, jette un jour lumineux sur l'homme et l'artiste et permet, tant au grand public qu'aux spécialistes, de se faire une idée très nette de ce qu'ont été son existence et ses conceptions d'art. Au point de vue musicologique, il apporte, grâce à cette correspondance volumineuse, mais jamais insignifiante, une contribution remarquable à l'étude de la psychologie musicale, à la manière dont naissent et se développent, dans l'esprit d'un musicien de génie, des oeuvres d'art tantôt imparfaites, comme la cantate de Rome *Andromède*, tantôt d'essence réellement supérieure, comme le *Quatuor inachevé*. Outre une liste des oeuvres de Lekeu, le livre de Melle. Lorrain contient, *in fine*, l'indication, par ordre de dates, des lettres où il est parlé de chacune d'elles. On peut regretter, au point de vue de la méthode, que l'auteur n'ait pas cru devoir signaler, d'une façon expresse, celles de ces lettres qui avaient déjà été publiées antérieurement (quelques unes ont paru, notamment, dans le *Courrier Musical* de 1906 et de 1910), et

qu'il n'ait pas renseigné, d'autre part, la bibliographie antérieure relative à Lekeu (Closson, Orban, Séré, Sonneck, etc.). Celle-ci est, il est vrai, — si l'on met à part la belle étude de Sonneck —, assez fragmentaire. Mais un ouvrage de grande envergure comme celui de Melle. Lorrain, aurait certes gagné, sous le rapport de l'allure scientifique, s'il n'avait pas présenté cette lacune. De même, il eût satisfait plus complètement les difficiles, si l'auteur avait tenté de reproduire plus exactement les textes et les noms propres étrangers cités par Lekeu dans quelques unes de ses lettres (voir, entre autres, pp. 55, 73, 76 ss.).

Solvay (Lucien). — *Notice sur Edouard Fétis* (1812—1909); 1 broch. de 39 pp., extraite de l'Annuaire de l'Académie Royale de Belgique; Ed. Lamertin, Bruxelles, 1923. — Edouard Fétis, fils de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, n'a jamais eu l'envergure ni la puissance de travail de son père. Mais son érudition aimable et son éclectisme, qui le faisaient s'intéresser tout autant aux arts plastiques qu'à la musique, n'a pas été sans laisser de traces dans la vie intellectuelle belge du XIXe siècle. Critique musical de l'*Indépendance Belge* pendant 73 ans, conservateur à la Bibliothèque Royale de Belgique pendant 64 ans (conservateur en chef de 1887 à 1901) et membre de l'Académie Royale de Belgique à partir de 1847, il a laissé de nombreux travaux de toute sorte, parmi lesquels il faut retenir surtout ses *Musiciens Belges* (2 vol.; 1846—1848) et les nombreuses notices historiques qu'il écrivit pour servir d'introduction aux oeuvres de Grétry éditées par le Gouvernement Belge. L'étude biographique et critique de M. Solvay est faite avec tact et finesse et rend à la perfection la physiologie morale de cet homme plein d'urbanité dont l'extraordinaire longévité faisait l'étonnement de tous ceux qui l'approchaient.

Solvay (Lucien). — *Notice sur Maurice Kufferath* (1852—1919); 1 vol in 8° de 70 pp., extrait de l'Annuaire de l'Académie Royale de Belgique; Ed. Hayez, Bruxelles, 1923. — Monographie très vivante, faite par un homme qui, ayant connu de près Maurice Kufferath, décrit les diverses phases de son existence et les aspects variés de son activité, avec une grande vérité psychologique et, par moments, une ardeur passionnée qu'expliquent à suffisance les désillusions de la politique internationale dont souffrit, plus qu'aucun autre, le grand propagandiste wagnérien, dans les dernières années de sa vie.

Systermans (Georges). — *Henry Vieuxtemps d'après une cor-*

respondance inédite; 1 broch. de 30 pp., extraite de la *Revue Générale* de juillet et août 1920. — Correspondance adressée en majeure partie à ses parents et à son frère cadet Lucien, au cours d'une période de plus de 40 ans (1840 à 1880 environ). Présentée avec tact et intelligence par M. Systemans, elle fait apparaître avec clarté, l'individualité du maître, mélange sympathique de candeur familiale, d'impulsivité généreuse et d'attachement réel à son art: la virtuosité acrobatique l'irrite, et les derniers quatuors de Beethoven, encore si mal compris à l'époque où il en parle (1842), trouvent en lui un admirateur sensitif à souhait.

Tinel (Paul). — *Edgar Tinel; le récit de sa vie et l'exégèse de ses oeuvres*, de 1854 à 1886, 1 vol. in 8° de 304 pp.; Ed. Lombaerts, Bruxelles, 1923. — Livre dans lequel la piété filiale de M. Paul Tinel ne nuit que dans une mesure restreinte à l'objectivité du récit biographique. A part les analyses d'oeuvres musicales, l'auteur laisse, en effet, constamment parler son père, en utilisant sa correspondance, son „aide-mémoire” ou son „journal”. Et comme Edgar Tinel ne perdait aucune occasion de s'exprimer sur lui-même ou sur ce que l'intéressait, il résulte de cette accumulation de documents personnels une étude psychologique extrêmement vivante, je dirai même passionnante: car l'homme était un type de race accompli, un vrai flamand plein de franchise et de candeur, un „provincial” aux convictions ardentes et vigoureuses, un artiste vibrant et sensible à souhait, et par dessus tout un croyant merveilleux, qui plaçait vraiment la religion au centre de sa vie (cf. spécialement, à ce sujet, les chapitres intitulés *Constance Teichmann*; *La grave maladie de Tinel*; *Le Pèlerinage d'E. Tinel à Lourdes*). — Certes, le livre de M. Paul Tinel pêche par des défauts de forme, des disproportions et des „excroissances” dont on se passerait volontiers; mais, tel qu'il est, il n'en retrace pas moins la physionomie de l'auteur de *Franciscus* avec une grande fidélité et de manière à faire comprendre à fond la genèse de son oeuvre. Celle-ci est en rapport intime avec l'évolution de son être intérieur; et si elle n'est pas toujours aussi personnelle qu'on le souhaiterait, elle conquiert du moins toujours l'auditeur par son absolue sincérité, sa maîtrise technique et ce je ne sais quoi de „supérieur” dans la conception, qui la range, sans aucun doute, parmi ce que l'on a composé de meilleur en Belgique, pendant la seconde moitié du XIXe siècle.

Van den Borren (Charles). — *Le Couronnement de Poppée de Gio.-Francesco Busenello, opéra en trois actes, musique de Cl. Monteverdi* (.... Venise 1642), traduction en prose; 1 vol. in 8° de 80 p.; Ed. Lecture Universelle, Bruxelles, 1923.

Van der Mueren (Floris). — *Beschouwingen over de muziekali-teit*, 1 vol. in 8° de 112 pp.; Ed. De Vlaamsche Boekenhalle, Leuven, Gent, Mechelen en Leiden, 1921. — Sous ce titre un peu vague, M. Van der Mueren — qui a été appelé récemment au poste nouvellement créé de professeur d'histoire de la musique dans la section flamande de l'Université de Gand — nous offre un essai d'esthétique musicale basé sur une connaissance solide de l'histoire musicale, et empreint d'un esprit philosophique subtil et non sans profondeur. En dépit de certains défauts de composition, ce petit livre est riche de substance, et les points de vue qu'il défend, entre autres sur la musique pure, la musique avec paroles et la musique à programme, sont d'une conception large autant qu'objective, et apportent une contribution non négligeable à cette science nouvelle: la psychologie musicale.

Van Doorslaer (Dr. G.). — *Le carillon de Steenockerzeel*; 1 broch. de 20 p. extraite du "Folklore brabançon", no.12; Ed. Weissenbruch, Bruxelles. 1923. — Description et historique complets du carillon de la petite commune brabançonne de Steenockerzeel, qui, réparé et remis en état dans ces derniers temps, a été inauguré le 10 juin 1923. De nombreux extraits d'archives sont reproduits en annexes.

Van Doorslaer (Dr. G.). — *Ontstaan van het eerste beiaardklavier*; 1 broch. de 10 pp., extraite des „Handelingen van het Congres voor Beiaardkunst, Mechelen, 1922”; [Ed. Godenne], Malines. — Après avoir rappelé les origines du carillon, l'auteur démontre que le plus ancien clavier de carillon actuellement connu est celui dont la ville d'Audenarde paya le prix à Jan van Spierre, en 1510 (cf. les comptes communaux de cette ville pour 1510: "een clavier in torrekin om te beyaerdene.)

Van Doorslaer (Dr. G.). — *Samenwerking van klokgieter en uurwerkmaker*; 1 broch. de 5 pp., extraite des „Handelingen van het Congres voor Beiaardkunst, Mechelen, 1922”; [Ed. Godenne], Malines, 1922. — Pour que des cloches harmonisées remplissent leur rôle à souhait, une collaboration du fondeur de cloches avec l'horloger est indispensable, qu'il s'agisse d'un jeu de cloches méca-

nique ou d'un jeu de cloches libre. Le Dr. Van Doorslaer établit, par un document d'archives, que ce genre de collaboration existait déjà, en fait, au XVe siècle, notamment à Alost (Aalst), dès avant 1460.

Vercheval (Henri). — *Dictionnaire du violoniste, suivi d'une liste des violonistes célèbres et des luthiers les plus connus...*; préface.... d'Eug. Ysaye; 1 vol. in 8° de 192 pp.; Ed. Fischbacher, Paris, 1922. — Ouvrage utile pour ce qui regarde l'usage pratique actuel des instruments à archet, mais faible au point de vue historique, les sources consultées étant de valeur très inégale; de plus, des fautes d'orthographe et les erreurs d'impression fourmillent dans les noms propres et dans les termes techniques étrangers, surtout les italiens.

II

REVUES

Ils s'est créé, en Belgique, au début de 1923, une revue musicale de langue française: *La Belgique Musicale* (supplément du *Courrier Musical* de Paris), dirigée par M. L. Lambotte, à Verviers. Bimensuelle à l'origine, elle est devenue mensuelle depuis le 1er juin 1923. Les principaux articles parus dans cette revue sont les suivants:

31 Janvier 1923: *Une bataille en musique*, par Ch. Van den Borren (l'auteur complète les données fournies par M. A. Tirabassi dans un article sur le même sujet, publié par *Le Soir* du 18 janvier 1923: il s'agit de la *Bataille de Pavie* de Mathias Hermann Vercorensis). — 15 février 1923: *La jeune musique française*, par Paul Collaer. — 28 février 1923: *Così fan tutte*, par A. Beaufort (à propos des représentations, au Théâtre de la Monnaie, de l'opéra de Mozart). — 28 février 1923: *La Défense d'aimer* [de Wagner], par Ch. Van den Borren. — 15 Avril 1923: De l'influence de la matière dans le timbre des instruments à vent, par E. Closson (intéressant débat, auquel ont également pris part MM. J. Blangenois et J. Doms dans les numéros du 28 février, des 15 et 30 juin, des 5 et 20 juillet, et d'août-septembre). — 1er mai 1923: *Polytonalité - Atonalité* par J. Ryelandt. — 15 Mai 1923: *Musiciens d'aujourd'hui et poètes d'antan*, par Ch. Van den Borren. — 30 mai

1923: *Le Sacre du Printemps* d'Igor Strawinsky, par Paul Gilson. — *Gustave Holst*, par C. Seldenslagh. — 15—30 juin 1923: „*La Vie Brève*” de M. de Falla, par G. Knosp. — Août—septembre 1923: *Mélodique comparée de la chanson populaire*, par E. Closson (à propos de l'étude de H. Mersmann: *Vergleichende Melodiebetrachtung* parue dans l'*Archiv für Musikwiss.* d'avril 1923); *Autour du Prix de Rome*, par P. Bergmans. — Octobre 1923: *Gaston Knosp*, par C. Seldenslagh.

Dans “Les Questions liturgiques et paroissiales”, VIII (1922), pp 3—15 (Louvain), le R. P. Dom J. Kreps consacre un intéressant article au *Chant de la Passion*, dans lequel il tente, notamment d'expliquer la signification des lettres C, T, S, qui accompagnent le récit de la Passion, les deux premières à partir du IX^e siècle, la troisième à partir du Xe siècle. Selon lui, elles désignent respectivement le *medium*, le *grave*, et l'*aigu* de la voix du chanteur unique chargé d'interpréter le chant de la Passion, ces déplacements s'appliquant à un seul et même motif (*chant de la leçon*) et s'opérant successivement pour différencier: 1) le récit proprement dit (*medium*), 2) les paroles du Christ (*grave*), 3) celles des personnages accessoires (*aigu*).

Collaborations musicales belges à d'autres revues et périodiques belges non exclusivement musicaux:

Arts et Lettres d'aujourd'hui (Bruxelles). — 11 février 1923: *Joséph Jongen*, par Ch. Van den Borren. — 15 avril 1923: *Le Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi, par Ch. Van den Borren. — 29 avril 1923: *Le Sacre du Printemps* [d'I. Strawinsky] par Paul Collaer. — 1^{er} et 15 juillet 1923: *Un maître belge du XVI^e siècle (Philippe de Monte)*, par E. Closson. — 15 juillet 1923: „*El Retable de Maese Pedro*” de M. de Falla, par A. Getteman.

Le Flambeau (Bruxelles). — 28 février 1923: *César Franck*, par H. Lesbroussart [pseudonyme d'Henry Le Boeuf]. — 31 décembre 1923: *La Musique chinoise*, par E. Closson (étude de folklore comparé pleine d'observations des plus intéressantes, à propos de deux ouvrages du R. P. Van Oost, missionnaire Belge en Mongolie, sur la musique populaire de certaines régions de la Chine; également paru en tiré-à-part).

La Terre Wallonne (Charleroi). — 15 décembre 1922: *César Franck*, par E. Closson (cet article a été reproduit dans l'*Indépen*

lance Belge des 1er et 30 janvier et a également paru sous forme le tiré-à-part).

L'Indépendance Belge (Bruxelles). — 16 janvier 1923: *Musiciens flamands et Wallons*, par E. Closson (excellente „mise au point”). — 14 septembre 1923: *Le concours de Rome: une institution à réorganiser*, par E. Closson. — 22 octobre 1923: *Les Fiocco*, par E. Closson (à propos de la mort récente, à Anvers, du dernier descendant connu de cette famille de musiciens). — *La Flandre Libérale* (Gand). — 29 juin 1923: *Le centenaire d'un musicien gantois, Charles Miry (1823—1923)*, par Paul Bergmans.

La Province (Mons). — 31 janvier 1923: *A Propos de la „Brabançonne”*; sur la date de la mort de *Jenneval* (l'auteur des paroles primitives de la „Brabançonne”), par Boghaert-Vaché.

Le Soir (Bruxelles). — 1er février 1923: *Les auteurs de la „Brabançonne”* par Boghaert-Vaché.

Collaborations belges à des revues musicales étrangères: La Revue Musicale (Paris). — Janvier 1923: *L'opéra italien à Bruxelles, de 1650 à 1750* par H. Liebrecht. — Juin 1923: *La Musique anglaise au temps de Shakespeare* par Ch. Van den Borren. — Juillet 1923: *Joseph Jongen*, par A. Getteman. — *Il Pianoforte* (Turin). — Avril 1923: *Alcuni giovani compositori belgi*, par G. Systermans.

Musical Times (Londres). — Mai 1923: *Round about „A Toccata of Galuppi's”* par Ch. Van den Borren.

The Chesterian (Londres). — Décembre 1923: *Joseph Jongen*, par E. Closson.

Musical Quarterly (New-York). — Juillet 1923: *Belgian and French Music*, par Ch. Van den Borren.

III

PUBLICATIONS MUSICALES D'INTÉRÊT HISTORIQUE

Grétry. — *L'Amitié à l'épreuve*, comédie en 3 actes, préface de Lucien Solvay (Volumes 42 et 43 de l'édition des Oeuvres de Grétry publiée par le gouvernement Belge [sans date]; Ed. Breitkopf & Haertel, Leipzig). (A noter, en outre, la parution, chez l'éditeur Van Oest (Bruxelles), à la fin de 1922, du Tome IV et dernier des *Réflexions d'un Solitaire*, par A. E. M. Grétry, avec introduction et notes par L. Solvay et E. Closson).

Monteverdi. — *Berceuse d'Arnalta (Oblivion soave)*, extraite de l'*Incoronazione di Poppea*, publiée avec traduction française et réalisation du *continuo* par Ch. Van den Borren, comme supplément de la *Revue Musicale* (Paris) du 1er juillet 1922.

Scarlatti (Alessandro). — *Amore e Virtù ossia il Trionfo della Virtù*, cantata a 2 voci con stromenti, scritta per il Principe Ruspoli; réalisation de la basse continue par Antonio Tirabassi; Ed. Schott, Bruxelles.

IV

NÉCROLOGIE

Flon (Philippe), né à Bruxelles en 1854, mort en mars 1923. — Excellent chef d'orchestre: a fait sa carrière au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, et au Grand Théâtre de Lyon.

Goovaerts (Alphonse), archiviste, né à Anvers le 27 mai 1847 mort à Bruxelles le 25 décembre 1922. — Est surtout connu par son grand ouvrage: *Histoire et Bibliographie de la Typographie Musicale dans les Pays-Bas* (1880).

Van Dijck (Ernest), né à Anvers, le 2 avril 1861, mort à Berlaer-lez-Lierre, le 31 août 1923. — C'est le célèbre ténor, connu pour ses interprétations remarquablement intelligentes et artistiques des grands rôles wagnériens.

V

CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE

Concerts du Conservatoire de Bruxelles, sous la direction de M. **Léon du Bois**. — 24—25 février 1923: *Concerto brandebourgeois* no. 4, de J. S. Bach; Cantate *Premio il giogo*, de Benedetto Ferrari; un air de l'*Indian Queen* de Purcell; *Acis et Galatée* d'Haendel. — 24—25 mai 1923: *Messe en si mineur* de J. S. Bach. — 22—23 décembre 1923: *Concerto brandebourgeois* no. 6 de J. S. Bach; *Psaume XV* de Marcello; *Concerto en ré majeur* pour violoncelle et orchestre, de Boccherini; *Lamento (Ach, dass ich Wasser genug hätte)* d'Heinrich Bach (inexactement attribué à Joh. Christoph Bach, dans l'édition Breitkopf); cantate *Schlage doch*, de S. Bach.

Le Conservatoire a organisé, en outre, à l'initiative et avec le concours de M. **Marix Loewensohn**, trois séances historiques de violoncelle, avec causeries introductives par M. **E. Closson**. La première de ces séances a eu lieu le 17 décembre 1923 (au programme, oeuvres de Ph. E. Bach, J. C. Schlick, J. Schenk, Ermenegildo da Cinque, Zipoli et Boccherini). — Le 30 décembre 1923, séance de chant a cappella, par le **Quartette vocal de Paris** (musique de Janequin, Costeley, Passereau, etc.), avec le concours de M. **A. Philipp**, organiste (musique de Clérambault, Daquin, J. S. Bach, etc.).

Concerts Populaires de Bruxelles (administrateur: M. **Henry Le Boeuf**; chef d'orchestre, M. **Rühlmann**). — 28 novembre 1922: *Stabat Mater* de Pergolesi; *Sonate a trè* (2 hautbois et basson) d'Haendel; *Concerto* pour flûte de Blavet, etc. — 4 mars 1923: Pièces de Costeley, Du Caurroy, Lassus, Cl. Lejeune, interprétées par *la Madrigaal Vereeniging*, sous la direction de M. **Sem Dresden**. — 21—22 avril 1923: Fragments de l'*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi (sélection de M. **Vincent d'Indy**, dans laquelle avaient été intercalées trois scènes supplémentaires, harmonisées, d'après le *continuo*, par M. **Ch. Van den Borren** et orchestrées par M. **R. Moulaert**; principaux interprètes: Mmes. Croiza et Falk, MM. Weynandt et De Groote).

Concerts spirituels de Bruxelles (chef d'orchestre, M. **J. Jongen**). — 29 avril 1923: *L'Oratorio de Noël* de J. S. Bach.

Concerts du Théâtre du Marais, dirigés par M. D. Defauw. — 25 novembre 1922: Festival Bach (2 cantates, un concerto pour piano et orchestre, un suite pour flûte et orchestre). — 14 mai 1923: Festival Bach (un concerto pour violon et orchestre, 2 cantates, des *Geistliche Lieder*, la Chaconne pour violon, 6 chorals pour chœur mixte *a cappella*).

Concerts classiques de musique de Chambre (Directeur-fondateur: M. **Léon Guller**). — 20 décembre 1922 (un quatuor de Viotti, une sonate a trè d'Haendel, des morceaux de chant de Frescobaldi, A. Scarlatti, Cesti et Legrenzi). — 24 janvier 1923 (un quatuor de Sacchini, des airs d'Haendel et Marcello).

Concerts organisés par M. **Antonio Tirabassi**. — 22 avril 1923: Cantate *Amore e Virtù* d'Aless. Scarlatti, exécutée à l'Ambassade d'Italie à Bruxelles (le prince Ruspoli di Poggio Suasa, ambassadeur d'Italie, est un descendant du Ruspoli auquel Scar-

latti a dédié cette cantate). — 30 avril 1923: à l'occasion d'une commémoration du poète Virgile par l'*Union Latine*, exécution, au Palais des Académies de Bruxelles, de fragments d'oeuvres de Purcell, Traetta et Desmarez inspirées par l'Enéide. — 23 juin 1923: concert de musique ancienne, organisé à l'Exposition des Tapisseries Maximiliennes, au Palais du Cinquantaire (sonates de Corelli et de G. Kennis; morceaux de chant de diverses époques et nationalités).

Concerts de musique *a cappella* organisés et dirigés par M. E. Van de Velde ¹⁾. — 26 février 1922: oeuvres de J. van Berchem, R. de Melle, P. de la Rue, Waelrant, Crequillon, Lassus, Yver. — 11 juillet 1922 à l'occasion de la Commémoration de la Bataille des Eperons d'Or: oeuvres de P. de la Rue, R. de Melle, Josquin Baston. — 3 septembre 1922, à l'occasion du *Gouwdag van het Davidsfonds van Oost-Vlaanderen*: oeuvres de J. Van Berchem, L. Marenzio, P. de la Rue, Palestrina, Laurentius (XVe siècle), Baston, R. de Melle, Lassus, Yver, John Dowland, Gastoldi (Ce concert a eu lieu à Grammont (Geeraardsbergen)). — 4 décembre 1922: 8 oeuvres de Lassus, à 4, 5, 6 et 8 voix. — 25 mars 1923, à l'occasion d'un concert organisé par le *Vlaamsche Leeraarsbond van het Officieel Middelbaar Onderwijs*: oeuvres de Laurentius, J. Baston, L. Hellinc, Costeley, P. de la Rue, Th. Tomkins, Gastoldi, Lassus (entre autres, deux fragments de Virgile mis en musique par ce maître). — 11 novembre 1923: *Missa aeterna Christi munera*, de Palestrina, interprétée à l'église St. Pierre, à Anderlecht (Bruxelles).

Concerts du **Cercle Musical Universitaire**. — Un groupe d'étudiants de l'Université de Bruxelles a fondé un orchestre qui exécute parfois de la musique ancienne. — Concert du 2 mai 1923: Concerto de Tartini pour violon et orchestre; concerto grosso de Haendel.

Société **Les Concerts Anciens**, fondée et dirigée par M. L. Baroen, — Concert du 10 novembre 1923: oeuvres de Waelrant, Janequin, Lassus, Victoria, A. Lotti, J. S. Bach.

M. Paul de Maleingreau continue ses intéressantes séances d'orgue chez M. Egbert Scholder. — 9 décembre 1922: oeuvres de Buxtehude, Couperin le Grand, F. Couperin, sieur de Crouilly,

¹⁾ Selon les circonstances, M. Van de Velde se sert de son *Choral mixte Pie X*, ou d'un groupe moins important, le *Double Quatuor renforcé*.

de Grigny, J. S. Bach. — 25 janvier 1923: oeuvres de Bull, Raison J. S. Bach, Haendel. — 28 février 1923: oeuvres de Cabezon, Frescobaldi, Scheidt, Buxtehude, J. S. Bach.

M. **Jean Janssens**, pianiste, a donné, le 21 mars 1923, avec le concours de divers autres artistes, une séance uniquement consacrée à la musique ancienne (au programme, oeuvres de clavier de Byrd, Bull, Gibbons, Purcell, Sweelinck, Froberger, Kerll, J. S. Bach, Chambonnières, F. Couperin, Rameau, Fiocco, Loeillet, Frescobaldi, Padre Martini, Paradisi, D. Scarlatti; oeuvres de musique de chambre de Loeillet, Francoeur, C. Ph. E. Bach, Caix d'Hervelois; oeuvres vocales de Monteverdi, Caldara, Marcello, Jomelli, Campra, Spontini).

Au cours d'un festival de musique espagnole pour piano (1: mars 1923), M. **Ricardo Viñes** a joué des pièces de Cabezon, Vicente Rodriguez, Antonio Soler, Juan Moreno.

Le **Quatuor Pro Arte** (MM. Onnou, Halleux, Prévost et Maas) bien qu'il consacre essentiellement son activité à la musique ultra-moderne, interprète parfois aussi de la musique ancienne, par exemple, à son concert du 11 décembre 1923, le *Concerto a quattro*, no. 5 de *l'Estro Armonico* de Vivaldi. On peut presque considérer aussi comme une incursion dans le domaine archéologique l'exécution qu'il a donnée, le 13 novembre 1923, d'un quatuor de Gounod!

A **Liège**, la société A **Cappella Liégeois**, fondée et dirigée par M. **Lucien Mawet**, se signale par une grande activité musicale, où la musique ancienne a sa part largement comptée. Le groupe a cappella que dirige M. Mawet y a fait entendre, depuis la fin de 1922, des oeuvres de Sweelinck, Josquin, Victoria, Ingegneri et Anerio. Le **Quartette vocal de Paris** y a interprété des pièces de Victoria, Costeley, Janequin et Schütz. A l'orgue, M. **Bonnet**, de Paris, a joué des oeuvres de Palestrina, Frescobaldi, A. Gabrieli, Cabezon, Titelouze, Du Mage, F. Couperin, Clérambault, de Grigny, Purcell, Buxtehude et J. S. Bach. En fait de musique de chambre, on y a entendu du Bach, du Haendel, du Eccles, du Tartini, et du Boccherini; comme morceaux vocaux, du Sacratì, du Lully, du Carissimi (fragment de *Jephthé*), du Schütz et du Charpentier.

A **Malines**, exécutions très remarquées, à la Cathédrale St. Rombaut, par la maîtrise de cette église, dirigée par l'abbé **Van**

Nuffel, d'une *Missa brevis* de Victoria (Pâques 1923) et de la messe *Iste confessor* de Palestrina (14 mai 1923, à l'occasion du retour à Malines des reliques du cardinal Jean Henric de Frankenberg).

VI

COURS ET CONFÉRENCES

A l'**Institut des Hautes Etudes de Belgique** (Bruxelles). — 22 février 1923, **M. E. Closson**: *La philosophie de la musique*. — 11 avril 1923, **M. Lionel de la Laurencie**: *La musique dramatique en France, de Lully à Rameau* (audition musicale organisée par **M. R. Moulaert**: oeuvres vocales de Campra, Destouches, Lalande, Mouret et Montéclair, interprétées par Mlle. **Lina Pollard**). — 2 mai 1923: **M. G. de Saint-Foix**: *La musique instrumentale en France au XVIII^e siècle* (partie musicale organisée par **M. Moulaert**: Sonate de Clérambault; pièces d'orchestre de Martin, Dauvergne, Papavoine, Mahaut et Gossec, sous la direction de **M. Albert Zimmer**). — 29 octobre 1923, **M. E. Closson**: *La chanson légère française au XVIII^e siècle* (exemples musicaux par Mlle. **Marie Frédéric**). — 21 novembre 1923, **M. Ch. Bouvet**: *Les Couperins* (audition musicale organisée par **M. Moulaert**: au programme, oeuvres de Louis Couperin, de François Couperin le Grand et d'Armand-Louis Couperin).

Au **Musée du Livre** (Bruxelles). — 28 novembre 1923, **M. Paul Bergmans**: *Les impressions musicales belges au XVI^e siècle* (projections lumineuses et audition musicale par Mme. **de Haan**, cantatrice, (oeuvres de Grétry), **M. Scharrès**, pianiste (d'oeuvres de Loeillet, Fiocco, Raick et Robson) et **M. Harvant**, violoniste). MM. Harvant et Scharrès ont joué ensemble deux sonates inédites pour violon et clavecin (*fa* majeur et *ré* majeur) du Bruxellois Pierre Van Maldere).

A la **Société Royale d'Archéologie** (Bruxelles), **M. Henri Liebrecht** a fait, le 5 février 1923, une communication sur *Les Origines du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles* (1695—1720).

A la **Fondation Universitaire** (Bruxelles), le poète russe **C. N. Ldov** a fait une conférence sur *Le Coq d'Or* de Pouchkine (avec exécution de fragments du *Coq d'Or* de Rimsky-Korsakoff).

Conférences de **M. Darius Milhaud**. — En mars 1923, sous les

auspices du *Cercle Musical universitaire*: *L'Evolution de la musique contemporaine à Paris et à Vienne*. — Le 22 décembre 1923, à une séance du *Quatuor Pro Arte*: *Les ressources nouvelles de la musique* (jazz-band et instruments mécaniques).

Aux **Amitiés italiennes** (Bruxelles). — 9 février 1923: conférence de Melle. **Geni Sadero** sur les *Chansons populaires d'Italie* (avec exemples harmonisés et chantés par elle). — 23 mai 1923: conférence de M. **Vincenzo Davico** sur *L'Evolution de l'art musical en Italie* (avec concert d'oeuvres d'auteurs italiens contemporains).

A **Gand**, au Lyceum du Cercle artistique, M. **Closson** a fait, le 12 octobre 1923, une conférence sur *La Musique sous le règne de Louis XV*; au *Cercle artistique et littéraire*, M. **Prunières** a parlé, le 10 novembre 1923, de *La Musique au grand siècle*; à l'Université, le Dr. **Koopman**, de la Haye, a fait une conférence en néerlandais sur *Les médecins et les apothicaires dans la musique* (22 novembre 1923); les 18 et 25 avril 1923, M. **Ch. Van den Borren** a fait, à l'Institut d'art et d'Archéologie de l'Université, deux conférences sur *La Musique florentine du XIVE siècle*.

A **Malines**, M. **R. Van Aerde** fait régulièrement, au Conservatoire de cette ville, des leçons d'*Histoire et d'Esthétique de la Musique*. Il a fait, en outre, les 23 mars, 13 et 23 avril 1923, trois conférences sur *La chanson populaire belge*. Le 25 janvier 1923, M. **K. Huysmans** a conféré, à Malines, sur *La vieille chanson flamande*, et, en mars 1923, M. **Emile Mathieu** a parlé de *Grétry*.

VII

DIVERS

Au **Ve Congrès des Sciences Historiques** qui s'est tenu à Bruxelles, au printemps de 1923, les communications suivantes ont été faites, à la sous-section de musicologie, présidée par M. Lionel de la Laurencie: 1) M. de la Laurencie: *Les femmes et le luth en France au XVIe et au XVIIe siècles*; 2) Dom. Joseph Kreps: *Le développement des neumes*; 3) Cornette: *Liszt le romantique*; 4) Ch. Van den Borren: *Quelques manuscrits autographes de Gossec* (il s'agit d'une série d'autographes de ce maître, acquis à Vienne, au début de 1923, par la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles,

et parmi lesquels se trouvent les partitions d'orchestre de *Nitocris* et du *Double Déguisement*); 5) E. Closson: *Instruments de musique disparus*; 6) A. Tirabassi: *Les transcriptions inexactes du „temps parfait” de la musique mensurale*.

Concours de Rome de l'année 1923.— Le premier grand prix a été remporté par M. **Joseph Le Roy**, de Liège; un mention honorable a été accordée à M. **André Collin**, de Namur. Le sujet imposé était *Le Nuton*, comédie musicale de M. Franz Ansel.

Au **Théâtre de la Monnaie** (Bruxelles). — A partir du 8 février 1923, série d'intéressantes représentations de *Così fan tutte* (en français); le 28 mars 1923, première représentation de *La Victoire* de M. Albert Dupuis (livret de H. Cain; sujet de l'époque des guerres médiques); 9 novembre 1923, première représentation en français de la *Francesca da Rimini* de R. Zandonai.

Au **Vlaamsch Lyrisch Tooneel** d'Anvers: le 24 novembre 1923, première représentation en néerlandais du *Coq d'Or* de Rimsky-Korsakoff (traduction d'Arthur Cornette).

Aux **Concerts Populaires** de Bruxelles, première exécution en Belgique, les 5—6 mai 1923, du *Sacre du Printemps* de Stravinsky (direction Rühlmann), et les 13—14 janvier 1923, de la *Suite Scythe* de Prokofieff.

Les **Concerts Spirituels** (Bruxelles) ont donné pour la première fois en Belgique, l'oeuvre importante de M. Honegger *Le Roi David* (16 décembre 1923).

Les **Concerts Pro Arte**, organisés par le Quatuor Pro Arte, avec le concours de M. Paul Collaer, ont inauguré leur activité le 23 novembre 1922, et ont donné, depuis lors, toute une série de séances de musique ultra-moderne, où l'on a entendu interpréter des oeuvres d'Erik Satie, des „Six” (notamment *Le Retour de l'Enfant Prodigue*, de D. Milhaud), de Koechlin, de Stravinsky (*L'Histoire du Soldat*, etc.), de Schoenberg (*Pierrot Lunaire*), A. von Webern, Alban Berg, Béla Bartók, Malipiero, Casella, Lord Berners, etc.

Le **Centenaire de la naissance de César Franck** a été célébré très brillamment, à la fin de 1922, dans les grandes villes de Belgique (Liège, Bruxelles, Gand, Anvers), par une série de concerts, où les principales oeuvres du maître et d'autres, moins connues (par exemple, le IIIe acte de *Ghiselle*, aux *Concerts Spirituels* de Bruxelles), ont été interprétées dans une ambiance de re-

cueillement et d'enthousiasme. A Liège, lieu de naissance de César Franck, il y a eu de véritables fêtes, avec remise solennelle, le 25 novembre 1922, du monument commémoratif — oeuvre du sculpteur Fix-Masseau — offert par un Comité français à la ville natale du maître¹⁾. M. Sylvain Dupuis, directeur du Conservatoire de Liège, a été le principal animateur des festivités musicales organisées à cette occasion.

CH. VAN DEN BORREN

¹⁾ Depuis que ces lignes ont été écrites, une superbe publication illustrée, intitulée *A César Franck : Hommage des artistes français à la ville où il est né*, a paru à Liège : M. Charles Delchevalerie y rend compte de la cérémonie à laquelle donna lieu la remise du monument aux autorités liégeoises, et reproduit les discours qui furent prononcés, au nom du Comité français, par M. Henri Rabaud, et au nom du gouvernement français, par M. Léon Bérard, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

FRANCE

L'année 1923 n'a pas été moins féconde que la précédente, au point de vue qui nous intéresse ici. Dans les concerts, comme dans l'édition musicale, — qui ne peut ou n'ose encore entreprendre, en France, de grandes collections comparables aux *Denkmäler* austro-allemands, — on remarque une curiosité croissante pour la musique ancienne, — négligeant peut-être trop les classiques — et qui fait, pour ainsi dire, contrepoids au désir de nouveauté, de modernisme, qui augmente indéniablement de jour en jour.

Ainsi que nous l'avons fait pour l'année 1922, nous diviserons le présent compte-rendu de l'année 1923, de la façon suivante:

I. BIBLIOGRAPHIE:

1. *Ouvrages relatifs à la musicologie* ;
2. *Périodiques* :
 - a) Périodiques musicaux;
 - b) Périodiques non-musicaux (revues et journaux).
3. *Œuvres musicales; éditions d'œuvres anciennes inédites, rééditions, etc.*

II. COURS, CONFÉRENCES, CONCERTS HISTORIQUES.

III. REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES.

IV. NÉCROLOGIE.

V. DIVERS.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Ouvrages relatifs à la Musicologie*

G. Becker, *La musique en Suisse depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^{me} siècle*. [Réimpression de l'ouvrage paru en 1894; à l'occasion du 89^{me} anniversaire de l'auteur] (Henn, édit., Genève).

Bibliographie normalienne (1919-1920). (Les Presses universitaires Paris, 1923) [Bibliographie d'art et essais publiés par Alain, Andler, Boucher, Cœuroy, Delage, Laloy, Landormy, Léna, P. M. Masson, R. Rolland, A. Suarès]

A. Bonaventura, *Verdi* (Paris, Alcan, 1923. Collection des „Maîtres de la musique”).

Jean Bonnerot, *Saint-Saëns*. (Paris, Durand, 1923). Nouvelle édition augmentée.

Robert Bory, *Une retraite romantique en Suisse: Liszt et la comtesse d'Agoult*. (Genève, édit. Sonor, 1923).

Jacques J. F. Chartier, Dr. en droit, *Les droits du musicien sur ses œuvres*. (Paris, Dalloz, 1923).

Congrès de Chant sacré de Mazamet (31 mars-2 avril 1922). *Comptes rendus, rapports, conférences*. [A. Cellier, *Nos chants et le trésor liturgique du passé; Conférence sur les psaumes de la Réforme*. E. Haëin, *Le rôle de l'esthétique musicale dans la vie morale et religieuse*].

H. de Curzon, *Ernest Reyer, sa vie et ses œuvres*. (Paris, Perrin, 1923). — J. B. Faure, avec 16 portraits (Paris, Fischbacher, 1923).

H. de Fourcaud, *Richard Wagner*. (Paris, Hachette, 1923).

Théodore Gerold, *Schubert*. (Paris, Alcan, 1923. Collect. des „Maîtres de la musique”).

Louis Gillet, *Histoire des Arts*. (tome XI de l'*Histoire de la nation française*, dirigée par G. Hanotaux. Paris, Plon édit. 1922).

Louise Hérîte-Viardot, *Une famille de grands musiciens* [les Garcia], [Mémoires de Louise Hérîte-Viardot]. (Paris, Stock, 1923).

Jean Huré, *L'Esthétique de l'Orgue*. (Paris, Senart, 1923).

Ernest Ferrier de la Bathie, *Les insectes des orgues*, brochure. (Chez l'auteur, à Ugine, Savoie).

Yves Lacroix, *La vie musicale religieuse à Trèves*, brochure (Trèves, Lintz, 1922). [La vie musicale à la cathédrale de Trèves au moyen-âge, etc.].

Paul Landormy, *Histoire de la musique*, nouv. édit., revue et augmentée. (Paris, Mellottée, 1923).

Lionel de la Laurencie, *l'Ecole française du violon de Lulli à Viotti*, tome II (Guignon, Guillemain, Cupis, Pagin, Dauvergne, Saint-George, l'abbé fils, Gaviniès, Tremais, Travenol, Exaudet, Piffet, etc. . . .). Nombreuses reproductions et citations musicales. (Paris, Delagrave, 1923).

— *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Histoire de la musique, tome V (Fin de la partie historique: Indo-Chine, Indes néerlandaises, Ethiopie; Nègres de l'Afrique; Iles Canaries; Amérique, etc. En appendice, une étude de Raugel sur *Händel*). (Paris, Delagrave, 1923).

P. M. Masson, *Berlioz* (Paris, Alcan, 1923. Collect. des „Maîtres de la musique”).

R. Newmarch, *L'Opéra Russe*. (Londres, Chester; Paris, la Sirène, 1922).

F. Raugel, *Les Organistes*. (Paris, H. Laurens, 1923. Collect. des „Musiciens célèbres”).

G. Servièrès, *Documents inédits sur les organistes français des XVII^{me} et XVIII^{me} siècles*. (Paris, édition de la Schola cantorum, 1923) [documents tirés des Archives nationales, de la Bibliothèque nationale, de la Préfecture de la Seine, des archives départementales ou communales de la Côte d'Or, de la Somme, de Seine et Marne et particulièrement des registres paroissiaux de Chaumes en Brie (patrie des Couperins et des Forqueray, des Séjan, etc.). — Ce recueil purement documentaire, rédigé par ordre alphabétique, concerne surtout les organistes parisiens].

— *Saint-Saëns* (Paris, Alcan, 1923. Collect. des „Maîtres de la musique”).

Louis Schneider, *Hervé. Charles Lecocq*. (Paris, Perrin, 1924).

Maurice Touzé, *Précis de musique intégrale*. Tome I, *la Mélodie, ses lois, son évolution*. (Paris, Hérelle, 1922).

Jean Henry, *Cours d'harmonie théorique et pratique*. (Id., ibid.)

Dr. M. Caillaud, *Notion d'acoustique physiologique et musicale*. (Paris, G. Doin, 1923).

Dr. Maurice, *la Voix*, anatomie, physiologie, conseils, soins médicaux. (Paris, Vigot, 1923).

Henri Vercheval, *Dictionnaire des violonistes*, avec préface et portrait de Eugène Ysaye. (Paris, Fischbacher, 1923).

R. Wagner, *Œuvres en prose*, Tome XI (fin du tome IX des *Gesammelte Schriften*), traduit par J. G. Prod'homme. (Paris, Delagrave, 1923).

C. A. Wilkins, *Jenny Lind* (1820-1881), trad. par Jules Jacquier. (Paris, Agence générale de librairie et de publication, 1923).

2. Périodiques

On trouvera ci-après les titres des principales études intéressant la musicologie, parues dans la presse française (ou d'auteurs français parues dans des revues étrangères), au cours de l'année 1923.

a. Revues et Journaux de musique.

Le Courrier Musical

(Janvier). Ch. Bouvet, *Les mésaventures de la Flûte enchantée à Paris en 1804*.

(Avril). Lionel de la Laurencie, *La Sonate de clavecin et violoncelle en France*.

(Juin). *Musique allemande et musique française*.

Le Guide du concert

(5 Janvier). J. G. Prod'homme, *Le livret de la Flûte enchantée: Mozart et Schikaneder* (fin).

(19 Janvier). Albert Laurent, *A propos d'un centenaire*. — Paul d'Estrées, *Petits mémoires d'outre-tombe*.

(2 Mars). G. Bender, *Le Folklore*.

(16 Mars). G. Bender, *La musique en Roumanie*.

(11 Mai). Paul de Kock, *La mort de Paganini* (27 mai 1840).

(18 Mai). L. Fleury, *L'enseignement de la musique au beau pays de France*.

(12 et 19 Octobre). G. Bender, *La Romance*.

(26 Octobre). André Cœuroy, *Musique et Littérature*.

(2 Novembre). G. Bender et M. Rousseau, *Singes musiciens*.

(9 Novembre). M. R., *Sons et couleurs* [à propos d'une conférence du peintre Marcel Amiguet, au Salon d'automne].

(26 Novembre). Albert Laurent, *Ernest Reyher*.

(21 Décembre). Laurent Ceillier, *Noël ! Noël !* [nombreuses citations littéraires].

Le Ménestrel

(Décembre 1922). M. Léna, *La fête et les chants de Noël dans l'ancienne France*.

(Janvier 1923). H. de Curzon, *A propos de la Flûte enchantée*. — J. Chantavoine, *Le Centenaire d'Ed. Lalo*. — P. de la Pommeraye, *Une conversation avec M. Pierre Lalo*.

(Mars). Léandre Vaillat, *L'Opéra de Versailles*.

(Avril). J. Heugel, *Victor Hugo et la musique*. — J. Chantavoine, *La Défense d'aimer de R. Wagner*.

(Mai). H. de Curzon, *L'Opéra de Paris à la fin du XVIII^{me} siècle*. — M. Emmanuel, *Le Chant choral*.

(Juin). J. Chantavoine, *Les maladies de Beethoven*. — *La Chanson populaire*.

(Octobre). G. Servières, *La Symphonie en France au XIX^{me} siècle*.

(Novembre). J. Chantavoine, *Le Centenaire de Reyer*.

(Décembre). L. Laloy, *Une chanson chinoise dans un opéra français* [de M. Alfred Bruneau].

La Revue musicale (4e année)

(Janvier). H. Liebrecht, *L'Opéra italien à Bruxelles de 1650 à 1750*. — Pauline Long des Clavières, *Les ancêtres de Grétry*. — Marc Pincherle, *Les transcriptions pour orgue des pièces de clavecin*. — A propos du centenaire de César Franck (extraits d'articles du *Figaro*, du *Temps*, de la *Revue hebdomadaire*).

(Février). Manuel de Falla, *Felipe Pedrell*. — L. de la Laurencie, *Les origines de l'art du violoncelle*. — *Le centenaire de Lalo* (articles d'*Excelsior*, de l'*Eclair*, du *Figaro*). — *Lalo et Delacroix*.

(Mars). Paul Dukas, Ad. Jullien, P. Lalo, *Edouard Lalo* (à l'occasion du centenaire). — P. M. Masson, *Berlioz, l'artiste et le musicien*. — A. Cœuroy, *Le romantisme musical de Renan*. — H. Prunières, *Une suite d'orchestre de Lully dirigée par Stokowsky*.

(Avril). G. de Saint-Foix, *Hüllmandel*. — P. L. Robert, *Lettres inédites de Berlioz*. — G. A. Pfister, *Les chansons historiques et le timpan des Achantis*. — P. Landormy, *Un [autographe] inédit de Bizet* [La Habanera de *Carmen*]. — M. Pincherle, *A propos de la Folia de Corelli*. — A. Cœuroy, *Un rapprochement entre V. Hugo et Wagner*.

(Mai). Ph. Stern, *La musique indoue : les Ragas*. — H. Cœuroy, *Théodore de Banville contre l'Opéra*. — M. Pincherle, *Ernelinde [de Philidor] et Jomelli*. — Ch. Kœchlin, *Le Mariage de Moussorgsky*. — Alfred Einstein, *La Défense d'aimer de Wagner à Munich*.

(Juin). H. Prunières, *Une lettre inédite d'Emilio del Cavaliere*. — Ch. van den Borren, *La musique anglaise au temps de Shakespeare*. — Ph. Stern, *La musique des Indiens d'Amérique*. — V. d. B., *Les plagiats de Philidor* [Ernelinde et Orphée]. — Dr. Max Unger, *L'orthographe de Beethoven*.

(Juillet). A. Suarès, *Vues sur Beethoven*. — R. Jardillier, *L'évocation du XVIII^{me} siècle dans la musique d'hier et d'aujourd'hui*. — L. de la Laurencie, *Un maître du luth : Jean Basset*. — Le chant du loriot dans la *Symphonie pastorale*. — Rousseau est-il l'auteur du *Devin du Village* ? — Le Congrès de l'Art à l'Ecole.

(Août). B. de Schœlzer, *Balakirew et l'Ecole nationale*. — H. Prunières, *L'Orfeo de Claudio Monteverdi*. — Emile Harasti, *Le problème du Leitmotiv*. — *L'art lyrique* [poème de Lucot, 1821]. — P. Landormy, *L'Hispanisme de Bizet*.

(Octobre). Numéro consacré à *R. Wagner et la France* : P. Dukas, *L'influence de Wagner*. — A. Suarès, *Sur Wagner*. — Maxime Leroy, *Les premières années de Wagner à Paris. Lettres inédites de Wagner à Léon Leroy et à Gasperini*. — A. Dubuisson, *Wagner et son éditeur parisien* [Flaxland]. — H. Lichtenberger, *Wagner et l'opinion contemporaine*. — G. Servières, *Les visées de Wagner sur Paris*. — A. Schœffner, *R. Wagner et l'opéra français au début du XX^{me} siècle*. — A. Cœuroy, *Notes sur le roman wagnérien français*. — Edouard Dujardin, *La Revue wagnérienne*. — Ad. Jullien, *L'ouverture de Tannhäuser aux Concerts populaires* (1865). — J. G. Prod'homme, *Les maisons de Wagner à Paris*. — Geneviève Perreau, *Wagner jugé par les musiciens français d'aujourd'hui*. — X. de Courville, *Deux parodies françaises de Wagner*. — H. Prunières, *Wagner et Renoir*. — André Georges, *La première de Tannhäuser à Paris*.

Portraits de Wagner par : Laboureur (burin), Dubray (bois), Renoir (reproduction de la peinture à l'huile de la Bibliothèque de l'Opéra à Paris), Aronson (crayon gras) ; photographie de Wagner (Paris, 1861) ; Fantin-Latour, *Autour d'un piano* (Musée du Luxembourg). — Portraits de Baudelaire, Champfleury (par Courbet), Ed. Flaxland, Aug. de Gasperini, Léon Leroy. Fac-similé d'une page de la partition du *Hollandais volant*, avec corrections autographes de Wagner (Bibliothèque de l'Opéra).

(Novembre). A. Cœuroy, *Weber*. — André Levinson, *Stéphane Mallarmé métaphysicien du ballet*. — Jules Rouanet, *Les visages de*

la musique musulmane. — Calvocoressi, *Les données de la critique musicale.*

(Décembre). Numéro consacré à *Stravinsky*. Articles de B. de Schoelzer, J. Cocteau, M. Georges Michel, A. Cœuroy, A. Levinson. — H. de Courville, *Les Pèlerins de la Mecque au Trianon lyrique.* — Ralf Lauckner, *Le centenaire d'Euryanthe.* — *Dresde.*

Suppléments musicaux : C. Franck, *Trois compositions inédites* — V. J. Hüllmandel, *Sonate de clavecin ou piano-forte, œuvre II* publiée par M. G. de Saint-Foix. — *Deux airs italiens* du XVII^m siècle, publiés pour la première fois par M. H. Prunières, réalisation de la B. c. par Ernest Lévy.

Revue de Musicologie

(Février). Vincent d'Indy, *La première manière de César Franck* — G. de Saint-Foix, *Le dernier séjour de Mozart en Italie : quatre Quatuors inconnus* (Köchel, suppl. 210-213). — Maurice Cauchie, *Clément Janequin, recherches sur sa famille et sur lui-même.* — Eugène Borrel, *La musique turque* (suite).

(Mai). A. Gastoué, *Quelques sources de l'Ecole d'orgue français du XII^m au XVIII^m siècle.* — J. G. Prod'homme, *Une lettre d'Ambroise Thomas à Ingres* [22 février 1836]. — J. Tiersot, *Une visite au British Museum et un tableau de la National Gallery* [attribué à Rigaud : groupe de musiciens].

(Août). M. Griveau, *Musique pittoresque.* — A. Tessier, *L'œuvre de clavecin de Nicolas Le Bègue.* — J. Tiersot, *Saint-Saëns écrivain.*

(Novembre). L. de la Laurencie, *Quelques luthistes français du XVII^m siècle.* — H. Prunières, *Un maître de chant du XVII^m siècle : Bénigne de Bacilly.* — Maurice Cauchie, *Le contrat de mariage des parents du grand Couperin* [entre Ch. Couperin et Mari Guérin, 11 février 1662]. — J. Tiersot, *Les premiers articles à Saint-Saëns.* [Extraits d'articles de *la Renaissance artistique*, de 1872-73, favorables à Wagner]; *Portraits de musiciens* [à propos d'une réplique du tableau de la National Gallery, conservée au Musée de Dijon, et attribué à Trémollières].

Autographes de musiciens (vente Gadala, Paris, 2-3 novembre 1923); Méhul et Rouget de Lisle (1796), Mendelssohn (1

nvier 1842, relatif à la composition d'un opéra pour Paris) etc.

Documents : (Février). J. T., *La Flûte enchantée* à l'Opéra. — Un concert de C. Franck (27 décembre 1840). — Un autographe de Beethoven (fragment de la partie de violon de la mélodie irlandaise *The Kiss, dear maid*). — Le tricentenaire de W. Byrd. — Un congrès des sciences historiques à Bruxelles.

(Mai). *Le Devin du Village* et ses dérivés [*Bastien et Bastienne* de Mozart, à propos des représentations de la „Petite Scène”]. — *La Kovantchina*, de Moussorgski et Rimsky-Korsakoff (à l'Opéra). — Une ouverture retrouvée de Berlioz [*la Mort d'Orphée*, dont le manuscrit est maintenant à la Bibliothèque du conservatoire de Paris]. — Anciennes musiques d'orgue [séance de la société de musicologie du 24 février]. — Un Congrès de musique scolaire [Congrès de l'Art à l'Ecole, 20-24 mai]. — Le cinquième Congrès des sciences historiques à Bruxelles [la sous-section de musicologie était présidée par M. de la Laurencie, qui a fait une communication sur *les femmes et les lettres en France aux XVI^{me} et XVII^{me} siècles* ; communications de Dom Joseph Kreps, sur *le développement des neumes* ; de M. A. Cornette, sur *Liszt le romantique* ; de L. van den Borren, sur *quelques manuscrits autographes de Gossec* ; de M. Closson, sur *les Instruments de musique disparus* ; de M. Pirabassi, sur *les transcriptions inexactes du temps parfait de la musique mensurale*]. — Sur Spontini [lettre du 17 février 1838, en français, adressée au duc de Cambridge, relative au couronnement de la reine Victoria]. — Une lettre de Lesueur à Bernardin de Saint-Pierre.

(Août). Notes sur : *Le Devin du village* ; Saint-Saëns et César Franck ; Gossec ; Nicholas Morgan.

(Novembre). Un thème arabe utilisé par Beethoven [dans *les ruines d'Athènes*]. — L'orgue de J. S. Bach à Lüneburg.

Le Monde Musical

(Février). E. Marchand, *Le langage musical des enfants*. — R. Aparra, *Le point de départ dans l'éducation musicale*. — *Un concert au XVII^{me} siècle* [reproduction d'un tableau de Gabbiani, 1652-1728].

(Avril et Mai). E. Marchand, *Interprétation d'une sonate de Beethoven* (op. 27).

(Juin). Paderewski, *Chopin*.

(Juillet). N. Brian Chaminow, *Les Chants profanes et les chants sacrés du peuple russe*. — Emmanuel Dernn, *Rabelais et la musique*. — *Hommage à R. Pugno*.

(Août). H. de Curzon, E. van Dyck [article nécrologique]. — G. Helbig, *L'orgue phonochromique de J. B. de Lorenzi*. — Jus Levin, *L'avenir de Bayreuth*. — Fac-similés: *la Marseillaise des Géorgiennes*, d'Offenbach (21 Mars 1864); lettre de Berlioz à Paganini (18 décembre 1838). — Vieux Noël.

(Septembre). L. de la Laurencie, *Un violoniste oublié, Louis Gabriel Guillemain*. — L. Saminsky, *La musique américaine moderne et ses éléments celtiques*.

(Octobre). Fac-similé d'un air italien de Spontini (1825): *Che non mi disse und' quai numi giaro*.

(Novembre). H. de Curzon, *Le centenaire d'Ernest Reyer*.

Lyrical

(Mars). H. de Curzon, *Gabrielle Krauss*.

La Musique à l'école

(Mai). Numéro consacré au *Congrès de l'art à l'école*.

La nouvelle Revue musicale (Lyon)

(Janvier). *Vieilles musiques* [sur Lulli et les exécutions actuelles de musique ancienne].

Rivista musicale italiana (Turin)

(Janvier). J. Tiersot, *Lettres de musiciens*.

(Avril). G. de Saint-Foix, *Nouvelle contribution à l'étude des œuvres de la jeunesse de Beethoven* [6 quatuors inconnus]. — Servières, *Le wagnérisme de Saint-Saëns*.

(Juillet). Ch. van den Borren, *Contributions au catalogue thématique des Sonates de Galuppi*. — M. Griveau, *La forme classique de musique pure peut-elle se plier à l'expression d'un sujet bien déterminé ?*

Music and Letters (Londres)

(Janvier, Avril, Octobre). J. G. Prod'homme, *Lettres de Verdi à Léon Escudier*.

The Organ (Londres)

(Janvier). F. Raugel, *Les orgues de l'église Saint-Etienne-du-Mont* [à Paris, inaugurées en 1636], avec trois phototypies.

The Sackbut (Londres)

(Avril). H. Prunières, *La musique religieuse de Monteverdi*.
(Mai). A. Cœuroy, *Nietzsche considéré comme musicien*.

The Musical Quarterly (New-York)

(Janvier). J. Tiersot, *César Franck*. — A. Cœuroy, *The musical inspiration of Shelley*.

(Avril). J. G. Prod'homme, *Thoughts and Reflections anent music and musiciens* [tirés d'auteurs français]. — L. de Laurencie, *Benjamin Franklin and the Clavecinist Brillon de Jouy*.

(Juillet). Ch. van den Borren, *Belgian music and French music*. — G. de Saint Foix, *Clementi*. — Calvocoressi, *Moussorgsky's letters to his friends*.

(Octobre). J. G. Prod'homme, *A pastel by Latour, Marie Fel* [avec un portrait]. — Louis Fleury, *The Flute and Flutists in the French Art of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* [avec une reproduction du tableau attribué à Rigaud, dont il est question ci-dessus; d'un *Concert champêtre* et d'un portrait d'un *Amateur flûtiste*, attribué à David].

b. Périodiques non musicaux

Le Correspondant

(25 Janvier). René Brancour, *Le caractère musical et l'œuvre d'Edouard Lalo*.

(25 Septembre). A. Banès, *Massenet anecdotier*.

(25 Octobre). A. Cœuroy, *Un centenaire: le problème d'Euryanthe*
 (25 Novembre). Ad. Jullien, *Ernest Reyer (1823—1909). A l'oc-
 casion de son centenaire : le musicien et l'homme.*

Le Larousse mensuel

(Juin). A. Cœuroy, *Saint-Saëns.*

La grande Revue

(Novembre). René Benoist Lebreton, *Le centenaire de Reyer.*

Mercure de France

(1^{er} Août). Dr. Maurice Benoit, *La musique des couleurs et l'audi-
 tion colorée.* — A. F. Hérold, *Claude Terrasse.*

(15 Décembre). L. Thuasne, *La Marseillaise et Rouget de Lisle,
 d'après des documents inédits.*

Le Monde nouveau

(Août). P. L. Morin, *Les Chansons populaires du Canada.* —
 Une famille de musiciens: les Gagnon.

La nouvelle Revue

(15 Décembre 1922 et numéros suivants). H. de Curzon, *J. B.
 Faure.*

(15 Décembre 1921 à 15 novembre 1923). H. de Curzon, *Ernest
 Reyer.*

L'Opinion

(9 Février). Henry Bidou, *Le centenaire de Lalo.*

La Pologne

(15 Mars). E. Ganche, *La musique polonaise en France.*

Revue de France

(15 Décembre 1922). J. Tiersot, *Le génie et la pensée de César
 Franck.*

(1^{er} Mai). Florent Schmitt, *A propos d'Edouard Lalo.*

Revue de Paris

(1^{er} Septembre). Princesse de Metternich, *Souvenirs* [sur Wagner et *Tannhäuser* à Paris en 1861].

Revue des deux mondes

(1^{er} Août). Saint-Saëns. *Lettres à un critique* [M. Camille Bellaigue (1892-1921)].

Revue mondiale

(15 septembre). Carol-Bérard, L'intelligence musicale d'Emile Zola.

Revue universelle

(C. Bellaigue, *A travers le répertoire lyrique*): (15 février) *Tannhäuser*; (15 mai) *Orphée*; (15 juillet) les *Noces de Figaro*; (15 septembre) *La Dame blanche*; (15 décembre) *l'Arlésienne*.

(15 juin, 15 août, 15 décembre). A. Cœuroy, *La renaissance de Moussorgsky*. — *Les travaux récents de la musicologie française*. — *L'illusion de l'Opéra*.

Revue de la Semaine

(Mai). P. Lasserre, *Moussorgsky* [à propos de *Boris Godounow*].

Revue de Bourgogne

(15 Mars). Clément Besse et Joseph Legrand, *Avons-nous en France un lyrisme religieux populaire ?* [sur le déclin du cantique en France].

(15 Août). Maurice Emmanuel, *La Chanson populaire ; emprunts au folk-lore*.

Revisda musicale Occitana (Toulouse)

(Mars-Mai). B. Durand, *La Cansoun provençalo*.

Revue de Genève

(Juillet). William Martin, *La misère de la musique allemande* [la situation des musiciens, etc.].

3. *L'édition musicale*

Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et Marion*, opéra comique en un acte. Adaptation littéraire d'Emile Blémont; adaptation musicale par J. Tiersot (Paris, Jobert).

Jean-Christoph Friedrich Bach, *Trois Quatuors* du 1^{er} livre, recueillis et annotés par M. Louis Duttenhofer (Paris, Durand).

J. S. Bach, *Trois Sonates* pour piano et violoncelle (en *sol mineur*, *ré majeur* et *sol mineur*). [La partie de piano a été revue par Cl. Debussy]. (id.).

Friedmann Bach, *Concerto* pour orgue (attribué à Vivaldi) transcrit pour piano par J. Philipp (id.).

Boieldieu, *Trio*, op. 5, pour piano, violon et violoncelle par G. de Saint-Foix (Paris, Senart).

Antoine Calvière, *Pièce d'orgue*, mise au jour par E. Brunold (id.).

Fr. Couperin, *Pièces* pour violon et piano retrouvées, annotées et revisées par Ch. Bouvet. (Paris, Durand).

Guillemain, *Allegro* pour violon, par Pincherle. (Paris, Senart).

G. F. Händel, 2^{ème} *Sonate en ré mineur*, pour piano et violoncelle par L. Fournier. (Paris, Durand).

Marin Marais, *Suite en la* pour violoncelle et piano, recueillie par E. de Bruyn. (Paris, Senart).

Fr. Martin, *Sonate en mi mineur*, par Jean Strauwen (Paris, Senart).

Mozart, *Six danses viennoises*, par G. de Saint-Foix (id.).

Philidor, *Ballet d'Ernelinde*, par H. Expert (id.).

Sammartini, *Sonate II*, par G. de Saint-Foix, (id.).

Schobert, *Sonate* pour clavecin, op. 8, par le même (id.).

— *I^{er} Concerto* pour 2 violons, alto et violoncelle, par Prunières (id.).

R. Schumann, *Cinq pièces* dans le style populaire pour piano et violoncelle, op. 102 (Durand).

Torelli, *Concerto*, pour violon, par Pincherle (Senart).

Dalayrac, *Gulnare ou l'Esclave persane* :

a) Romance de Gulnare;

b) Romance d'Osmin, par H. Expert (id.).

Philidor, *Ernelinde*, air de soprano, par le même (id.).

Ch. Pineau, Transcription de *Motets des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles* (id.).

Les maîtres du XVIII^{me} siècle. Réductions piano et chant (Paris, Legouix):

Blaise et Favart, *Annette et Lubin*.

Duni, *La Clochette*.

Gluck, *Les Pèlerins de la Mecque* (par Weckerlin).

Monsigny, *On ne s'avise jamais de tout*.

Edition Bernouilli, Bâle. (Paris, Maquaire):

Euvres de J. Christian Bach, Boccherini (*Sinfonia en ut majeur*).

Naumann, Riegel (*Sinfonie et ré majeur*), Stamitz.

II. COURS, CONFÉRENCES, CONCERTS HISTORIQUES, ETC.

A la Sorbonne (Faculté des Lettres) M. André Pirro a continué son cours sur l'histoire de la *Musique à Venise, de Cavalli à Vivaldi*. — Son cours pratique a porté sur la *Musique instrumentale du XV^{ème} siècle* (orgue, clavecin, luth: notations, tablatures, style).

Le 16 mai, M. Pirro a fait, pour l'Institut d'Etudes scandinaves, une conférence sur la *Musique scandinave*.

A l'Université de Strasbourg (Faculté des Lettres) M. Théodore Gerold professe deux cours; dans l'un, il étudie la *musique française au XVI^{ème} siècle*; dans l'autre, il fait l'*Etude analytique de quelques œuvres de Richard Wagner*.

A la Faculté de théologie protestante de la même ville, M. Gerold étudie les *mélodies des cantiques en usage dans les églises protestantes de France*.

L'Université de Strasbourg organise en outre des conférences dans différentes villes d'Alsace et de Lorraine: M. Gerold a traité de la *Musique des troubadours et des trouvères*, de la *Chanson française du XVII^{ème} siècle*; de la *Musique française au XVII^{ème} siècle*; de la *Musique au temps de la Révolution*.

Au Conservatoire, M. Lucien Chevallier fait un cours d'histoire de la musique française, en deux séries: 1. des origines à Rameau; 2. de Rameau à nos jours.

Au Conservatoire de Lyon, M. Léon Vallas intitule son cours: *Introduction à l'histoire de la Musique*.

Le Cercle universitaire de la Sorbonne a donné en 1923, une série de concerts conférences par MM. J. Tiersot (l'*Opéra-comique: Monsigny, Philidor, Grétry*, etc.); Raugel (l'*Oratorio: Animuccia*,

Anerio, Carissimi etc., jusqu'à *Haydn*); M. Pincherle (*la Symphonie et le Concerto: de Cavalli à Paganini*); A. Pirro, H. Prunières (*Musique italienne: Caccini, Peri, Monteverdi, L. Rossi, Frescobaldi, Cavalli, Cesti*).

Dans une série de Concerts historiques, M. René Brancour, conservateur du Musée instrumental du Conservatoire, a parlé des *Chansons françaises* (de Béranger, Millevoys, Desbordes-Valmore) mises en musique par Gounod, Bizet, Beauvarlet-Charpentier fils, Samuel Rousseau etc.; de *Didon et les musiciens* (avec auditions d'airs et de duos de Desmarets, Hasse, Mercadante, Paer, Jomelli, Sarti, Piccinni, Purcell, Rossini), de *Théophile Gautier et la musique*; de *la musique sous la Révolution*, etc.

D'autres conférences ont été données, dans différentes salles parisiennes, par :

M. Montarroyos, sur *la musique brésilienne* (avec audition et projections en couleurs).

M. Robert Lortat, sur *les Clavecinistes français et Debussy*.

M. Claude Anet sur *l'Art et le peuple russe* (avec le chœur Kibaltchich et les danses par Mlle. Trouhanowa);

Mme Charlotte Lormont, sur *Mozart et ses interprètes* ;

M. de Flagny, sur *les vestiges du Folk-lore français au Canada*;

M. Vincenzo Davico, sur *l'évolution de la musique italienne* (avec audition d'oeuvres de Paribeni, Caccini, Monteverdi, Legrenzi, Del Lento, Cavalli, etc.).

* * *

Les concerts, comme l'année précédente, font une place de plus en plus large, — nous l'avons dit en débutant — d'une part aux anciens, d'autre part aux modernes.

Les Concerts Colonne, — qui célébraient, les 3 et 4 mars, le cinquantième de leur fondation, — donnent une *Suite en ré mineur* de Händel, pour instruments à cordes (18 février) et un *Concerto* dans le même ton, de Bach, pour piano (Mlle de Valmalète) et orchestre.

Aux Concerts Padeloup (13 Janvier) M. Stokowski fait revivre des pages oubliées de Lully (prélude d'*Alceste*, marche de *Thésée*, fragments du *Triomphe de l'Amour* et du *Temple de la Paix*) et de Vivaldi (*Concerto grosso en ré mineur*).

L'orchestre des Concerts Koussevitsky (à l'Opéra, le 10 mai)

exécute l'ouverture en *si mineur*, de Bach, pour orchestre à cordes, flûte et clavecin, avec Mme Landowska, qui fait applaudir en outre le *Concerto dans le goût italien* de Bach, et le *Concerto en mi bémol majeur* de Mozart.

Le 17 mai, M. Koussewitsky inscrit encore à son programme une *Pièce* de Stamitz, et le 18 octobre, une *Symphonie en ré majeur* de Polaci (XVIII^{me} siècle).

Mme Landowska paraît en outre aux concerts de la *Revue Musicale* (janvier et avril); à la salle Pleyel (16 mai), évoquant au clavecin Bach (*Offrande musicale, Caprice sur le départ de son frère bien-aimé, Partita en ut mineur*, etc.); Händel (*Trio* avec flûte et basse, par M. Fleury et Fournier); Mozart (*Sonates en ré*, K. 311, et en *la mineur*); Froberger (*Plainte faite à Londres pour passer la mélancholie*); Pachelbel, les compositeurs anglais W. Byrd et John Bull; les Français Chambonnières, Couperin (*les Folies françaises*) Rameau, Dandrieu; Scarlatti, Haydn et Lanner (*Styriennes et Ländler*).

La Société des instruments anciens, de M. Henri Casadesus, dont les programmes varient peu, font entendre les pièces du XVIII^{me} et du début du XIX^{me} siècles; la Société „Violes et Clavecins” recherche des œuvres de Marais, du Tertre, Milandre, Hougard (suite pour pardessus de viole); Granger, Matho (*Divertissement*) Bernier (une cantate); Couperin (*Concert* pour basse de viole par M. Zighera); Forqueray, La Rue, Mauduit, des *Brunettes* du XVII^{me} siècle, etc.

Les Chanteurs de Saint-Gervais (mai) donnent une audition des maîtres du XVI^{me} siècle (Janequin, Lassus, Costeley).

M. et Mme Fleury (19 avril) exécutent une *Sonate* de Bach et une *Sonatine* de J. M. Hummel pour flûte et piano. M. Fleury donne en outre (26 avril) la première audition d'une *Sonate en si bémol* de Beethoven, composée à Bonn vers 1792, et découverte par M. van Lecuven.

M. M. Bernard (19 Janvier) consacre un concert de piano aux œuvres de Mozart; M. P. Loyonnet (octobre), à Chambonnières, Couperin, Rameau, etc.; M. Gil Marchex (13 mars) à Francisque, Lully (Chacone de *Persée*), Couperin, etc.; Mlle Lucie Caffaret (10 novembre) et d'autres pianistes, recherchent dans le riche répertoire de la même époque des pages oubliées.

M. Eugène Borrel (9 mai) donne un concert de violon avec or-

chestre sous la direction de M. Vincent d'Indy, consacré à Corelli, Tartini, Geminiani, Vivaldi, Aubert et Leclair.

Mlle Charlotte Lafarge, violoniste également, se consacre à Tartini et à Paganini (27 mai, 26 novembre).

Parmi les cantatrices, Mlle Speranza Calo (28 février) compose, avec Monteverdi. Gasparini, Cesti, Scarlatti et Mozart, un programme terminé par *l'Hymne à Apollon* (avec accompagnement de harpe).

Mme Olénine d'Alheim (22 mars) interprète des œuvres de Friedmann Bach; Mme de Viliers (19 mai) des airs de Händel et de Lully; Mme Cécilia Navarre (22 mars) des airs des XVII^{me} et XVIII^{me} siècles.

Parmi les sociétés qu'on peut qualifier de „madrigalesques”, citons le quatuor vocal de Paris qui a exécuté (23 mars), le *Dialogue per la Pascua* de Schütz, *l'O magnum mysterium*, de Victoria; (15 mai et 19 décembre) des œuvres de Janequin, Costeley, O. de Lassus, Méhul, etc.

La musique populaire ou pseudo-populaire des pays slaves a tenu une place notable dans les programmes parisiens. Les Chœurs Kibalchitch notamment, se sont fait entendre dans des *Chansons russes*, dans des *Chansons* „comme on les chante à la campagne” (24 février et 22 mars) avec M. Alexandrovitch, et (18 octobre) dans des *Chants russes, serbes, ukraniens, tchécoslovaques, yougoslaves*, etc. M. et Mme Ludig-Sinkel (15 janvier) ont donné un concert de *musique esthonienne*; la Société Olénine d'Alheim (29 novembre) a exécuté des *chants populaires indiens*; le Quatuor Kedroff (1^{er} décembre) des *Chants épiques populaires, humoristiques russes*, etc., etc.

Le 6 février, a été donné un concert instrumental et vocal de *Musique indoue*.

La musique religieuse est toujours représentée par les Chanteurs de Saint-Gervais (sous la direction de M. de Saint-Requier) et leur répertoire des grands maîtres de la Renaissance; la Chorale des Franciscaines de Saint-Germain-en-Laye; l'association des Concerts de l'église de la Sorbonne dirigée par M. F. de Saunières, qui exécute la *Matthäus-Passion* (18 mars), le *Requiem* de Mozart (2 novembre) *l'Enfance du Christ* de Berlioz (24 décembre).

Le 18 novembre, les chœurs de la Chapelle sixtine, dirigés par M. Casimiri, exécutent au Trocadéro, des œuvres de Palestrina, Victoria, O. de Lassus, Marenzio.

La Société Bach (avril) exécute la *Matthäus-Passion*, donnée également au temple de l'Etoile (9 mars). A. l'Oratoire (29 mars) a lieu une audition de Psaumes de Goudimel, et les chœurs du même temple exécutent (15 avril) de *Vieux psaumes huguenots*, pour une conférence du pasteur Bœgner.

La „Paris musical Society” donne une audition de l'oratorio *Paulus* de Mendelssohn (16 avril).

La Fondation Taylor (association des Artistes musiciens) organise (25 mai) une audition de la *Messe en si mineur* de Bach.

En juin, à l'occasion du mariage de la princesse Geneviève d'Orléans, M. H. Letocart a dirigé le *Beati omnes* de Lalande, à l'église Saint-Pierre de Neuilly.

A l'occasion de la fête de Noël, l'*Oratorio de Noël* de Bach a été exécuté à Sainte-Clotilde; la *Messe sine nomine* de Viadana, à Notre-Dame-des-Champs.

A Saint-Eustache, M. Raugel a fait entendre, en une série d'auditions, les *Chorals* de Bach.

A Lyon, les Grands Concerts donnent des fragments de *Platée* (Rameau), de *l'Orfeo* de Monteverdi; la *Messe en ré* de Beethoven; le *Concerto en mi* pour violon et orchestre à cordes, de J. S. Bach.

A Saint-Maurice (Lille), l'Association symphonique et chorale mixte Julien Dupuis, exécute la *Passion selon Saint-Jean* de Bach.

A la cathédrale de Rouen, pour la fête de Jeanne d'Arc, „l'Accord parfait”, sous la direction de M. Albert Dupré, exécute l'*Actus tragicus* de Bach.

III. THEATRE

L'Opéra, après la *Flûte enchantée*, a fait une nouvelle reprise de *l'Enlèvement au Sérail*.

L'Opéra-Comique a repris les *Noces de Figaro*.

Le Trianon lyrique a repris (6 novembre) les *Pélerins de la Mecque* de Gluck; puis le *Mariage secret* de Cimarosa.

La „Petite Scène” a repris (1^{er} mars) le *Devin du Village* de J. J. Rousseau, suivi des premières représentations de: *les Amours de Bastien et Bastienne*, de Mme Favart et Harny (1753), et de *Bastien et Bastienne* de Mozart, version nouvelle de M. J. G. Prod'homme, d'après la pièce française de Mme Favart.

A la Foire Saint-Sulpice (21 mai) a été donnée une reprise de la *Servante maîtresse* de Pergolèse.

A Monte-Carlo, les Ballets russes de M. Serge de Diaghilew ont dansé les *Femmes de bonne humeur* de (ou d'après) Scarlatti.

IV. NECROLOGIE

Henri Quentin (Paul d'Estrées en littérature) est décédé à Paris dans sa 85^{me} année, le 9 décembre 1922.

Auteur du *Théâtre sous la Terreur*, Paul d'Estrées qui avait collaboré depuis cinquante ans au *Moliériste*, au *Ménéstrel* et au *Guide du Concert*, laisse le souvenir d'un érudit dont les travaux peuvent souvent être consultés avec utilité par les historiens de la musique.

Le 30 mai, est mort à Paris, le professeur Lionel-Alexandre Dauriac, ancien président-fondateur de la section de Paris de la Société internationale de musique (1903-1907). Né à Brest en 1847, docteur en philosophie, Lionel Dauriac enseigna à Lyon puis à Montpellier; c'est à l'université de cette ville qu'il commença à faire des cours sur l'esthétique et la psychologie musicale. Il vint ensuite à Paris, où il continua la même enseignement à la Sorbonne, de 1896 à 1903. A cette date, il fut nommé conservateur de la bibliothèque Victor Cousin à la Sorbonne.

Lionel Dauriac a recueilli une partie ses leçons dans plusieurs ouvrages: *la Psychologie dans l'Opéra français: Meyerbeer et Rossini* (1891), *Essai sur l'esprit musical* (1904), etc. Il laisse en outre une biographie de *Rossini* dans la collection des „Musiciens célèbres” (1905); *le Musicien-poète Richard Wagner*, étude de psychologie musicale, et de nombreux articles publiés par la *Revue philosophique* et par *l'Année philosophique*.

Le 31 mai, est mort Camille Chevillard. Agé de soixante-trois ans, Camille Chevillard était chef d'orchestre des Concerts-Lamoureux, depuis 1897, et directeur de la musique à l'Opéra depuis 1915.

Le 8 juin, est mort l'abbé Clément Besse, fondateur (en 1906) de la Chorale des Franciscaines de Saint-Germain-en-Laye. Il était professeur de philosophie à l'université catholique de Paris. La veille même de sa mort, l'abbé Besse avait dirigé un concert de sa société.

V. DIVERS

A l'occasion du cinquantenaire de la mort de Théophile Gautier (23 octobre 1922), en présence du directeur des Beaux Arts, l'Association de la Critique dramatique et musicale, s'est réunie devant le buste du poète, à la Bibliothèque de l'Opéra. Des discours ont été prononcés par M.M. Paul Ginisty, Président de l'Association, et M. André Beaunier. Une plaque de bronze rendant hommage à la glorieuses mémoire du maître a été apposée sur le socle qui porte le buste du célèbre écrivain et critique.

Le 27 mai, a eu lieu, au Conservatoire de Paris, l'inauguration d'un bas-relief de Raoul Pugno.

En juin, on a inauguré, à Vouvray, près de Tours, un monument à Charles Bordes, fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola Cantorum ; né dans cette localité le 12 mai 1865, mort à Toulon, le 8 novembre 1909. M. Pierre de Bréville présidait la cérémonie.

Le 1^{er} juillet, à Saint-Germain-en-Laye, deux plaques à la mémoire de Claude Debussy ont été inaugurées ; l'une offerte par le syndicat d'initiative de la ville, l'autre par les amis anglais de Debussy.

J. G. PROD'HOMME

HOLLANDE

Met de muzikwetenschap is het in Nederland nog altijd zeer treurig gesteld. Om dit te bewijzen, behoeft ik slechts te vermelden, dat er in ons land nergens gelegenheid bestaat om in dit vak te worden opgeleid. Terwijl in bijna alle landen de muzikwetenschap aan de Universiteiten is opgenomen, wordt zij in Nederland, dat juist op muziekhistorisch gebied een zoo roemrijk verleden heeft, als Asschepoester behandeld. Het ligt voor de hand, dat bij zulke toestanden het aantal wetenschappelijke werken over musicologie betrekkelijk gering is.

Laat mij dit overzicht beginnen met de werken, die door de Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis sinds de vorige opgave (Bulletin I, 104) werden uitgegeven. Als jaarlijkse uitgaven verschenen:

XXXIX. Prof. Dr. Max Seiffert: Wat leeren ons de schilderijen en prenten der zestiende eeuw over de instrumentale begeleiding van den zang en den oorsprong van de muziekgravure. Deze verhandeling verscheen het eerst in het "Archiv für Musikwissenschaft", Jaargang I.

XL. Lentefilm-composities. Nederlandsche Boerendansen. Muzikale bewerking door Julius Röntgen, folkloristisch ingeleid door D. J. van der Ven.

Van het Tijdschrift der genoemde Vereeniging verscheen Deel XI, 1e en 2e stuk: Karl Luython als Motetten-Komponist, door Dr. A. Smijers. Dit werk is ook afzonderlijk verkrijgbaar bij de Firma G. Alsbach & Co, te Amsterdam.

De uitgave der Werken van Josquin des Prés wordt ijverig voortgezet: de zesde aflevering zal binnenkort verschijnen.

Verder kunnen nog de volgende werken worden vermeld:

Wouter Hutschenruyter. De Programma-Muziek, haar wezen en hare geschiedenis. Bussum, Emil Wegelin, 1922.

Dr. J. v. d. Hoeven Leonhard. Over het absoluut gehoor. Bussum, Emil Wegelin, 1922.

Ommegangen, verzamelde opstellen van Alphons Diepenbrock, verzameld en ingeleid door Balthazar Verhagen. [Over Verhulst — Melodie en Gedachte — Schemeringen — Le latin mystique — Muziek — De wijze Bouwmeester — Dilettantisme — Het Bankroet der Wetenschap — Ommegangen — De nieuwe wandschildering van Der Kinderen — Het Classicisme — De "Terugkeer tot het oude" in de muziek — Het monumentale karakter der toonkunst — Prof. de Boer over Nietzsche — Gustav Mahler.] Amsterdam, Van Munster's Uitgevers-Maatschappij, z. j.

Elizabeth Mincoff-Marriage. Souterliedekens. Een Nederlandsch Psalmboek van 1540 met de oorspronkelijke volksliederen, die bij de melodieën behooren. 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1922. Dit werk vormt het eerste vervolg op het Oude Nederlandsche Lied, van Fl. van Duyse.

Fl. van Duyse. Wilhelmus van Nassouwe. Tekst, vertalingen en melodie. Derde uitgave, vermeerderd en ingeleid door Fr. Kossmann. 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1923.

Dr. D. F. Scheurleer. Muziekhistorisch Museum. Catalogus van de muziekwerken en de boeken over muziek. 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1923. Twee deelen. De Bibliotheek van Dr. D. F. Scheurleer is de meest belangrijke verzameling in ons land. Tusschen de jaren 1885 en 1910 werden catalogi samengesteld, die slechts in zeer kleine oplagen werden gedrukt en nooit in den handel verkrijgbaar werden gesteld. In dezen nieuwen, geheel bijgewerkten Catalogus wordt de geheele verzameling beschreven. Het eerste deel is gereed; het tweede deel is ter perse.

Groote Mannen, door Albert Keim en Louis Lumet: Beethoven-Vertaling van A. J. Morks. Amsterdam, Uitgevers-Maatschappij "Elsevier", 1922.

Het Muziekleven in Nederland sinds 1880. I. De Componisten, door Sem Dresden. Amsterdam, Uitgevers-Maatschappij "Elsevier", 1923. Dit werk vormt Deel 20 van Elsevier's Algemeene Bibliotheek.

Bij de Firma J. B. Wolters (Groningen—Den Haag) verscheen de tweede druk van van Milligens "Ontwikkelingsgang der Muziek van de Oudheid tot onzen Tijd", ditmaal met medewerking van Sem Dresden; bij de N. V. Dekker en Van de Vegt, en J. W. van Leeuwen (Nijmegen en Utrecht) een "Leerboek voor begeleiding van het Gregoriaansch en voor de Compositie in de acht kerktonen

met een Aanhangsel over het Antwoord in de Fuga'', door Julius Bas, naar het Italiaansch bewerkt door J. C. W. van de Wiel, pr.

In het Officieel Gedenkboek 1898—1923, uitgegeven ter gelegenheid van het zilveren Regeeringsfeest van Hare Majesteit Koningin Wilhelmina, (H. H. Fongers & Co., Voorschoten, 1923) werden de volgende artikelen opgenomen:

Wouter Hutschenruyter: Toonkunst (De Componisten), blz. 947—955.

Dr. Johan Wagenaar: De uitvoerende muzikale Kunst. (Orkesten, koren, muziekonderwijs), blz. 956—964.

J. A. S. van Schaik: De Volkszang in Nederland, blz. 1125—1130.

Hoewel men nooit iedereen kan bevredigen, hadden velen toch zeker verwacht, dat de Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, die in de afgelopen 25 jaren zoo vruchtbaar heeft gewerkt, ten minste een bescheiden plaatsje in dit Gedenkboek had mogen vinden.

Van Tijdschrift- en Dagblad-artikelen wil ik ten slotte nog de volgende aanhalen; ik wil hierbij volstrekt geen aanspraak maken op volledigheid.

I. Uit de Vereenigde Tijdschriften Caecilia en Het Muziekcollege: K. P. Bernet Kempers. De ontwikkeling der Symphonie tot Beethoven.

M. A. Brandts Buys: Klokspelen en klokkenspellen in Nederland.

Polemiek van Ant. Averkamp met Sem Dresden over de vraag, of het Harmonie-onderwijs hervormd moet worden.

P. A. van Westrheene. Belangrijke data. (in elke aflevering).

Wouter Hutschenruyter. Engelsche muziekliteratuur.

Dr. Adolf Aber. De jubileumfeesten van de Bach-stad Leipzig in het jaar 1923.

Maurits Langbeen. Britsche Muziekfilm.

Ary Belinfante. Het wezen van den Rhythmus in de muziek.

Wouter Hutschenruyter. Fransche paedagogische Muziekliteratuur.

II. Uit andere Tijdschriften en Dagbladen.

H. Reynen. Wagners Tetralogie. (De Katholiek CLXIV).

W. Landré. Mozart. (Eigen Haard 1923, p. 23—25).

W. Landré. Haydn. (Eigen Haard 1923, p. 538—539).

J. de Jong. Een reddingspoging. (Nieuwe Gids, 1923, II, p. 31—48).

W. Pijper. Arnold Schoenberg. (Groot Nederland, 1923, I, p. 354—359).

N. J. Swierstra. Uit de schatkamers van Beethoven. (Opgang, 3e jaargang, p. 139—142, p. 162—166).

Th. van der Bijl. Drie Parijsche Hoogmissen. (Opgang, 3e jaargang, p. 266—268).

N. J. Swierstra. R. Schumann, Das Paradies und die Peri. (Opgang, 3e jaargang, p. 700—704).

W. Hutschenruyter. De moderne Muziek in Frankrijk en Claude Debussy. (Wil en Weg, I, p. 95—96).

Th. van der Bijl. Parsifal. (De Beiaard, 8e jaargang, II, p. 301—319).

Th. Absil. Over Diepenbrocks Ommegangen. (De Beiaard, 8e jaargang, II, p. 244—254).

L. Lambrechts. Zauberflöte. (De Beiaard, 8e jaargang, II, p. 285—291).

Victor A. Borghans. Rhythmische muziek. (Roeping, 2e jaargang, p. 179—184).

Alph. G. J. Mosmans. Symon van Couderborch. (Taxandria, 30e jaargang, aflevering 1).

Johan Wagenaar, 1 Nov. 1862—1922. (N. Rott. Ct., 1 Nov. 1922, Ochtendblad).

W. Hutschenruyter. Muziek in de scholen van Engeland en Nederland. (Nieuwe Rott. Courant, 24 Dec. 1922 Ochtenblad, 27 Dec. Avondblad).

W. Hutschenruyter. Nog eens: muziek in Engeland. (N. Rott. Ct., 29 Juli 1923, Ochtendblad).

W. Harmans. De ontwikkeling der hedendaagsche Engelsche muziek (N. Rott. Ct., 3 Nov. 1922, Avondblad).

William Byrd, de grootste Engelsche virginalist, 1623—1923. (N. Rott. Ct., 4 Juli 1923, Ochtendblad).

Het 25-jarig bestaan der zomeruitvoeringen te Naarden. (N. Rott. Ct., 6 Juli 1923, Avondblad).

H. Rutters. César Frank, 1822—9 Dec.—1922 (Het Alg. Handelsblad, 6 Dec. 1922, Avondblad).

H. Rutters. Een voorvechter in de nationale muziekbeweging: Félipe Pedrell. (Het Alg. Handelsblad, 10 Febr. 1923, Avondblad).

SUISSE 1922 ET 1923

Die Namen und die Tätigkeit der Dozenten für Musikwissenschaft in der Schweiz sind aus den Universitätspublikationen ersichtlich, sodass hier wie schon im letzten Berichte nicht darauf eingegangen zu werden braucht. Nur mit einem Worte sei der Genugtuung darüber Ausdruck gegeben, dass nunmehr auch der Lehrer an der Basler Hochschule, Prof. Dr. Karl Nef, zum ordentlichen Professor ernannt worden ist, nachdem in der Schweiz bisher einzig Freiburg ein ordentliches Professorat aufwies. Die Universitätsschriften sind am Schlusse dieses Berichtes aufgezählt. Neben den Universitäten ist es bekanntlich die *Neue Schweizerische Musikgesellschaft*, die sich der Pflege der Musikwissenschaft befleissigt. In unserm letzten Berichte war von der Tagung in Zürich (1921) die Rede. Im Jahre 1922 wurde die Jahresversammlung der Gesellschaft in Bern abgehalten, wobei Prof. Dr. W. Gurlitt über die in Freiburg i/B. aufgestellte Prätoriusorgel berichtete. Daneben wurden den Kongressteilnehmern ein Konzert und eine Opernvorstellung dargeboten. Diese letztere war Glucks Iphigenie in Tauris nach der neuen Uebersetzung von Gian *Bundi* in Bern. Es ist in deutschen Fachzeitschriften hierüber ausführliches gesagt worden, so dass an dieser Stelle die Bemerkung genüge, dass Bundi seiner Arbeit die Originalpartitur zugrunde legt, und zwar ergänzt nach der ersten Fassung Glucks, die am Schlusse dem Orest ein etwas tatkräftigeres Eingreifen zuweist, als die zweite bekannte Fassung. Die Uebersetzung erwies sich als gewandt und der Musik viel besser angepasst als die übliche von Cornelius, und die Glucksche Partitur wirkte, befreit von den Richard Straussischen Zusätzen, mit grosser Kraft.

Das Konzert der Tagung, mit dem Berner Münsterorganisten Ernst *Graf* und dem Weimarer Geiger Robert *Reitz*, bot vorbachische Musik, in der besonders einige der Mysterien von Biber

(1681), die Robert Reitz bearbeitet hat, und eine Violin-Orgelsonate von Masciti, bearbeitet nach einer handschriftlichen Vorlage von Ernst Graf, interessierten. An einem Sonntagvormittage hörte man sodann eine hübsche Turmmusik, die vom Münster-turm herab geblasen wurde. Hiebei erwies sich eine 5 stimmige Turmsonate von Johann Pezel (1670), eingerichtet von Georg *Walter* (Zürich), und eine Strophe des Kappellerliedes von Zwingli, nach einer zeitgenössischen Orgeltabulatur herausgegeben von *Eduard Bernoulli*, als hervorragend wirkungsvoll.

Im übrigen liegt das Schwergewicht der Tätigkeit der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, die übrigens im Jahre 1924 erstmals ein Jahrbuch herausgeben wird, naturgemäss einstweilen hauptsächlich in den verschiedenen Ortsgruppen (Basel, Winterthur, Zürich, Bern, Freiburg, Solothurn, eine oder mehrere velschweizerische Ortsgruppen sind in Vorbereitung). Einesseits sind es hier Konzerte, mit alter und neuer Musik, in Basel auch mit starker Betonung der neuesten autochthonen Kunst, anderseits Vorträge, in denen sich diese Tätigkeit zeigt. Von auswärtigen Gästen, die mit Vorträgen erfreuten, nennen wir die Herren: Grunsky (Stuttgart) Gurlitt (Freiburg i/B.), Heuss (Leipzig), Frau Landowska (Paris), Sandberger (München), Tirabassi (Brüssel). Von schweizerischen Musikwissenschaftlern sprachen die Herren: Cherbuliez (Chur), Gysi (Zürich), Handschin (St. Gallen), Jelmoli (Zürich), Nef (Basel), Refardt (Basel), Wagner (Freiburg), Wassermann (Basel) u. a.

Um die Wiederbelebung alter Musik machen sich ferner verschiedene Chorleiter verdient. Wir nennen hier die Herren *Sigg* (Basel) und *Rudolf Moser* (Basel), die neubearbeitete Geistliche Gesangswerke zur Aufführung brachten (Kantaten und Motetten von Tunder und Johann Ludwig Bach), von den Noels Ernst Grafs ist bereits früher hier gesprochen worden. Im Anschluss hieran erwähnen wir sodann den grossen Katalog der *Schweizerischen Musikbibliothek* (Basel), der besonders durch die Aufnahme von Universitätschriften und Aufsätzen das Interesse erweckt. Der Katalog soll jetzt durch die Oeffentliche Bibliothek der Universität Basel, deren Bestände er enthält, mit Unterstützung der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft und des Schweizerischen Tonkünstlervereins gedruckt werden.

An Publikationen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft sind aus den Jahren 1922 und 1923 zu nennen:

George Becker, La musique en Suisse depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du 18e siècle. Nouvelle édition publiée par l'association des Musiciens suisses. Genf 1923 (Abdruck der alten Ausgabe von 1874 unter Verzicht auf Neubearbeitung).

Robert Bovy, Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la Comtesse d'Aoult. Genève 1923.

Ludwig Bronarski, Die Lieder der Heiligen Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters. Freiburger Diss. 1922.

Max Fehr. Unter Wagners Taktstock. 30 Winterthurer und Zürcher Briefe aus der Zeit der Wagnerkonzerte in Zürich 1852. Winterthur 1922.

Max Wilhelm Frey, Georg Philipp Telemanns Singe-Spiel und Generalbass-Übungen. Ein Beitrag zur Geschichte des begleiteten Kunstliedes. Zürcher Diss. 1922.

Ernst Isler, Hans Huber. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft Zürich für 1923.

Ernst Kessler, Ueber die leiterfremden Tonstufen im gregorianischen Gesang. Zur Geschichte des mittelalterlichen Tonsystems. Freiburger Diss. 1922.

Eugen Koller, Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee, sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz im 18. Jahrhundert. Zürcher Diss. 1922 (Frauenfeld und Leipzig 1922).

P. Long des Clavières, La jeunesse de Grétry et ses débuts à Paris. (Besançon 1921).

Johannes Müller, Motivsprache und Stilart des jungen Bach im Verhältnis zu derjenigen in der vorgeblich Bachschen Lukaspasion. (Bach-Jahrbuch 1922. Basler Diss.).

E. Refardt, Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte 3 Folgen, Basler Jahrbuch 1920, 1921, 1922.

E. Refardt, Hans Huber, Beiträge zu einer Biographie. Zürich und Leipzig 1922.

E. Refardt, Die Bedeutung Hans Hubers für das Basler Musikleben. Basler Jahrbuch 1924.

Walter Reitz, Hans Huber. Jahrbuch der „Schweiz“ 1922.

Peter Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. 3 Teile, Lpz. 1911—1921 (Teil 3: Gregorianische Formenlehre, eine choralische Stilkunde).

Die Aufsätze und Abhandlungen in periodischen Fachpublikationen und andern Zeitschriften sind hier nicht aufgeführt.

Basel, Dezember 1923

E. REFARDT

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. La Société a pour but d'aider à l'avancement de la science musicale dans le sens le plus étendu du mot, et de faire naître l'occasion d'échanger des idées au sujet de cette science.

Art. 4. La Société comprend des membres et des membres honoraires. Peuvent être membres aussi bien des personnes que des associations.

Art. 5. On obtient la qualité de membre en s'adressant au secrétaire de la Société et en acquittant la cotisation annuelle, mentionnée Art. 9. On est considéré comme membre de la Société immédiatement après réception par le secrétaire de la demande et de la cotisation.

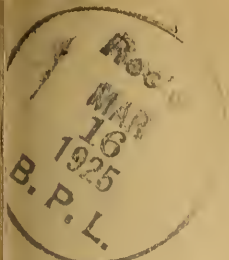
Art. 9. Les membres payent une cotisation annuelle, exigible par avance.

Jusqu'à l'année commençant le 1 janvier 1925 le montant de la cotisation sera fixé chaque année pour chaque pays par le Conseil de la Société. A partir de cette année le montant sera fixé par l'assemblée générale annuelle ou par référendum en vertu de l'Art. 13.

La cotisation a été fixé à 12 Florins (valeur hollandaise); pour la Belgique, la France et l'Italie à 40 Francs (valeur française); pour l'Allemagne et l'Autriche à Fl. 1.50 (valeur hollandaise).

Les membres reçoivent autant que possible *gratuitement* les publications de l'*Union Musicologique*.

Les membres peuvent se procurer les fascicules déjà parus à prix réduits.



BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE”

QUATRIÈME ANNÉE
SECOND FASCICULE



LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1924

VICTOR MAHILLON

Avec Victor Mahillon, la Belgique intellectuelle a perdu un de ses représentants les plus éminents. Il était né à Bruxelles le 10 Mars 1841, fils de Charles Mahillon, fondateur d'une fabrique d'instruments de musique dont, après de sérieuses études à l'Ecole de commerce d'Anvers, il reprit la direction avec un de ses frères et qu'il porta à un haut degré de prospérité. La science des instruments de musique l'attira de bonne heure. Il collectionnait depuis longtemps des instruments pour son agrément personnel quand il fut, en 1877, nommé à sa demande conservateur de quelques pièces provenant de la succession de François Fétis, acquises par l'Etat, et d'une collection d'instruments hindous offerts à Leopold II par un rajah de ses amis et transmis par le souverain au Conservatoire. Ainsi débuta ce Musée du Conservatoire qui comprenait alors 172 numéros et qui en compte aujourd'hui 3.300.

Il est superflu, pour les lecteurs de la présente publication, de vanter cette collection justement célèbre, la plus belle de son genre, croyons-nous, à la fois par le nombre et la valeur individuelle des pièces. Il faut dire que Mahillon opéra à un moment où l'on ne s'occupait guère de cette branche archéologique, dont les représentants les plus marquants à l'étranger étaient De Wit à Leipzig et Kraus à Florence. En Belgique, il n'eut d'autre concurrent que César Snoeck, qui à sa mort délaissa une collection formidable ¹⁾. Aussi Mahillon (d'ailleurs un commerçant avisé) put-il acheter à des conditions invraisemblablement avantageuses. Si l'on ajoute à cela que, personnellement fortuné, il n'était pas appointé dans ses fonctions, que son enthousiasme

¹⁾ Elle se scinda en trois parties. La plus importante fut acquise par Guillaume II et allait enrichir le musée de la Hochschule für Musik de Charlottenburg. Un petit groupe de pièces furent acquises par le général de Stackelberg pour le compte, croyons-nous, de la cour de Russie. Enfin, une belle collection d'instruments de facture belge et néerlandaise fut achetée par le baron Louis Cavens et offerte par lui à notre musée; — elle n'est d'ailleurs pas visible, pour les raisons qu'on verra plus loin.

et sa conviction suscitèrent de nombreux dons, on concevra que le musée de Conservatoire de Bruxelles, dont il serait difficile actuellement d'évaluer le prix, ne coûta presque rien à l'Etat.

Mais Mahillon ne se contenta pas de collectionner. Sa science spéciale s'exprima dans toute une série d'ouvrages (dont on trouvera la liste dans Riemann), surtout dans ce *Catalogue analytique historique et descriptif du Musée du Conservatoire royal de musique de Bruxelles* (cinq volumes, ensemble 2. 320 pp.), considéré à juste titre comme fondamental. Tout l'homme est ici : sa minutie ; son caractère méthodique qui le conduit à une systématisation à outrance (sa classification des instruments de musique ne comprend pas moins de cinquante-huit divisions différentes) ; sa probité scientifique qui le faisait remonter sans cesse aux sources (son dieu était Praetorius, auquel il aurait fallu, disait-il „élever une statue en or") ; sa méfiance (envers les hommes comme envers les choses) qui le portait à vérifier tout ce qui était vérifiable, n'acceptant qu'avec une répugnance et des hésitations amusantes toute tradition non contrôlable ; enfin, et surtout, cet esprit positif, pratique, dû autant à ses occupations industrielles qu'à son tempérament, qui donne à ses ouvrages leur marque si personnelle et par lequel il fut véritablement un maître.

Ce dernier point demande à être expliqué.

Mahillon n'était pas ce que l'on peut appeler un artiste. Il écrivait péniblement et mal (sauf, chose curieuse, dans sa correspondance qui était immense, car, contrairement aux habitudes qui tendent de plus en plus à se propager chez nous, il ne laissait jamais une lettre sans réponse). Autodidacte, son vaste savoir avait les qualités, mais aussi les lacunes de l'autodidactie, et la documentation méthodique des Allemands lui inspirait une sorte de regret nostalgique. Mais, par le fait même, son effort se concentra sur l'étude de l'instrument de musique *lui-même*, sa matière, sa forme, sa constitution, ses propriétés sonores, sa technique, indépendamment de la documentation, à laquelle on avait consacré, jusque là, une attention trop exclusive. Et l'on peut dire que, lorsque dans ses mains expertes, à la fois prudentes et nerveuses, il tournait et retournait un instrument, aucun de ses détails ne lui échappait. Mathématicien sérieux et acousticien ferré, les études qu'il consacra à la résonance des tuyaux sont conçues de même en dehors de toute tradition ou documentation.



Victor Mahillon
10.3, 1841—17.6, 1924

De la sorte, il fonda la science *objective* de l'organologie musicale. Son action ici atteignit d'autant plus de profondeur et d'élévation qu'elle s'étendit moins en surface. De l'histoire de la musique, il ne retenait que ce qui avait trait aux instruments; le reste lui était indifférent, et nous nous rappelons encore son étonnement comique, nuancé de pitié, lorsqu'ayant reçu la visite de M. O. Fleischer (alors conservateur du musée de la Hochschule für Musik de Charlottenburg), celui-ci l'entretint, non d'instruments de musique, mais de neumes!

Avec de pareilles dispositions, avec cette passion exclusive, on conçoit sans peine que le musée du Conservatoire de Bruxelles fut la dominante de toute l'existence de Mahillon. Depuis une vingtaine d'années, sa santé le contraignait à passer six mois de l'année dans sa propriété du Cap Ferrat, où il décéda le 17 Juin 1924. Depuis cinq ans, il avait dû s'y fixer entièrement et nous savions bien que nous ne le reverrions plus ici. Mais sa sollicitude pour son musée n'en fit que croître. Rien de ce qui s'y passait ne devait lui demeurer étranger et l'on nous croira à peine quand nous dirons que jusque dans les dernières semaines avant sa mort, nous recevions de lui une ou deux lettres par semaine, toujours relatives au Musée.

Sombres furent ses dernière années. Il apprit de loin la mort de son fils aîné, M. Fernand Mahillon, celle de son frère puiné, M. Joseph Mahillon, son associé dans les affaires. Précédemment, il avait perdu Frans de Vestibule, l'artisan d'élite qui avait été le collaborateur fidèle et dévoué de son oeuvre scientifique et que les circonstances n'ont pas permis de remplacer. Mais son souci rongeur fut l'état d'abandon dans lequel est laissé son musée, dans deux immeubles vétustes de la rue aux Laines, la dégradation inéluctable et progressive, l'entassement invraisemblable de ces 3.300 pièces, sans protection contre la poussière, dans une trentaine de chambrettes obscures dont la cinquième partie seulement, une demi-douzaine, sont ouvertes au public, faute de personnel. Bien avant la guerre déjà, alors que la situation était plus favorable qu'aujourd'hui, il avait multiplié à ce sujet d'inutiles démarches. Aussi, ses lettres, jusqu'au dernières, étaient-elles pleines de cris de révolte et de désespoir. „Qu'on vende le tout et qu'il n'en soit plus question”, nous écrivait-il quelques semaines avant de disparaître.

Peu d'hommes auront été aussi peu prophètes dans leur pays. Sa vive sensibilité en souffrait en secret. Mais à l'étranger, au nom de Mahillon, on saluait très bas. Sa mort passa pour ainsi dire inaperçue en Belgique. Mais nous reçûmes de l'étranger quelques lettres qui nous touchèrent vivement ¹⁾. Nous voudrions reproduire, en terminant, les lignes suivantes de M. le Dr. Curt Sachs, conservateur du musée de la Hochschule de Charlottenburg, auteur du *Real-Lexikon* qui fait autorité en la matière, et qui résumait, avec un frappante concision, tout ce qu'il y avait à dire :

La nouvelle de la mort de Victor Mahillon m'a profondément ému. Avec cet homme ne disparaît pas seulement une individualité comme il n'y en a pas beaucoup, mais nous tous qui nous consacrons à la science des instruments de musique, nous perdons en lui le *père*, celui qui, pour la première fois, nous a rassemblé le matériel d'une manière assez complète et nous a appris à l'étudier, celui grâce auquel les autres musées d'instruments de musique ont pu être fondés. L'oeuvre de sa vie est terminée; puisse sa mort assurer enfin, au merveilleux musée de la rue aux Laines, la situation qu'il mérite, des locaux dignes de lui et les moyens qui lui sont indispensables!

ERNEST CLOSSON

Conservateur du Musée
du Conservatoire Royal de Bruxelles.

¹⁾ Notamment de MM. le Dr. D. F. Scheurleer à La Haye, Alfred Hill à Londres, A. Hamerik à Copenhague, G. Kinsky à Cologne, Albert A. Stanley à Ann Arbor (Michigan).

DIE NORWEGISCHE VOLKSMUSIK

Spät wurde es bekannt, dass Norwegen einen Schatz von Volksliedern, zum Teil ein Erbe des Mittelalters, besass. Die Komponisten am Anfange des vorigen Jahrhunderts wussten eigentlich nur zwei Melodien zu benutzen, wenn sie etwas „Nationales“ präsentieren sollten: sie variierten „Aa kjøre vatn og kjøre ve“ (eine Humoreske) und „Stussle' Sondagskvell'n“ (eine Art Balladenmelodie). Auch fremde Musiker, wie Abbé Vogler und C. M. von Weber, haben diese Lieder benutzt. Zwar lag schon damals die erste Sammlung der Volkslieder vor, doch eine sehr bescheidene, nämlich der Tribut Norwegens bei Larborde. Sein „Essai sur la musique ancienne et moderne“ (1780) enthält ca. 20 Tänze und Lieder, die der dänische Komponist Johann Hartmann nach dem Vortrage verschiedener in Kopenhagen wohnhafter Norweger aufgezeichnet oder die man ihm gesandt hat. Eine Auswahl dänischer Lieder des Mittelalters („Udvalgte danske Viser fra Middelalderen“) von Nyerup und Rahbek 1812—14 hatte auch norwegische Beiträge, vielleicht 30 (genau ist die Anzahl nicht aufzugeben, weil die Melodien aus Norwegen einfach in die Sammlung hineingearbeitet sind). Dass Ole Bull, der Geigenkönig, auch Volkstänze aufgezeichnet hat, ist sicher, aber sie sind nicht bewahrt worden. Was damals vorlag, war also nicht viel. Es lag nahe zu denken, dass, wenn wir auch einmal etwas Gutes hervorgebracht hätten, dies meistens verloren gegangen wäre. Desto grösser war die Überraschung, als Ludvig M. Lindeman seine erste Sammlung Volkslieder „Norske fjeldmelodier“ 1841 ausgab: 68 Melodien finden sich hier. Sieben Jahre später setzt er eine systematische Untersuchung ins Werk, reist von Ort zu Ort und macht reiche Funde. Die Resultate waren über 1000 Melodien und Tänze aus den verschiedenen Gegenden des Landers. Nicht weniger imponierend als die Menge ist die Mannigfaltigkeit: Tänze wie „Halling“ und „Springdans“ (: „Pols“, „Springar“)

Choraltöne (Psalmtöne), Balladen („kjæmpeviser“), Liebeslieder, Kinder- und Wiegenlieder, Märsche u. s. w. Und die Bauweise verkündet hier und da, dass wir mit den Melodien im Mittelalter stehen. Merkwürdig, dass die alte Singart so treu durch die Jahrhunderte bewahrt ist.

Ca. 600 von den Melodien sind in der grossen Sammlung „Aeldre og nyere norske Fjeldmelodier“ (Ältere und neuere norwegischen Melodien aus Berg-Gegenden) gedruckt.

Nebst Lindeman müssen folgende Sammler erwähnt werden:

1) Catharinus Elling, der ca. 1900 anfang und viel ausgerichtet hat. Sepeciell „Psalmtöne“ von grossem Interesse hat er entdeckt. Veröffentlicht sind „Religiøse Folketoner“ (Religiöse Volksmelodien) mit Accompanement, in 7 Heften und 1 Heft „Stevtoner“. Weiter ist vieles Material zu finden in seinen Abhandlungen: „Vore folkemelodier“ (Unsere Volksmelodien), Kristiania 1909; „Vore Kjæmpeviser belyst fra musikalsk synspunkt“ (Unsere Balladen vom musikalischen Gesichtspunkte aus beleuchtet) 1914; „Vore slaatter“ (Unsre Tänze) 1915, sammt „Norsk Folkemusik“ (Norwegische Volksmusik), 1922. 2) Olav Sande. 3) Arne Bjørndal, der Tänze für norwegische Bauernfiedel („Hardingfele“, — mit Resonanz-Saiten) mit grosser Sorgfalt aufgezeichnet hat. Er hat herausgegeben „Norske Slaattar“ (Norwegische Tänze), in 4 Heften, Norsk Musikforlag, Oslo 4) Johan Halvorsen, der auch ein solches Heft bei Peters ausgegeben hat (vgl. Griegs Transcription für Piano op. 72) 5) O. M. Sandvik, der speziell Gudbrandsdalen untersucht hat (Siehe das Buch „Folkemusik in Gudbrandsdalen“ (Volksmusik in Gudbrandstal), Oslo 1919, mit ca. 450 Nummern, darunter 85 „Spring-Tänze“. 6) Olaf Frøysaa, der eigentümliche Tänze für Bauernfiedel, in der Nähe von Kristiansand aufgezeichnet.

Das Material kann in eine instrumentale und eine gesangliche Gruppe geteilt werden. Die instrumentale enthält Melodien für Lure (Holzbläserinstrumente ca. 1 m. lang, aus zwei oder drei Holzstücken zusammengefügt und mit „næver“ (der äusseren Rinde der Birke) umwickelt, für Bukkehorn“ („Bockhorn“) mit gewöhnlich drei Löchern, für Maulharfe, für „Langeleik“ (Hackbrett; ein viereckiges Instrument mit einer Melodisesaite von Monochorden-Art und sieben Akkompagnement-Saiten), für

„Hardingfele“ und für gewöhnliche europäische Violine. Eigentümlich sind die Langleik- und Hardingfele-Stücke, die ersten wegen der Tonalität, die letzten in ihrer Mehrstimmigkeit. Die Stimmung der Bauernfiedel ist gewöhnlich $a - d - a - e$ (oder $a - e - a - e$, oder $a - e - a - cis$), mit entsprechenden Resonanz-Saiten: $d - e - fis - a$. Das Dur-Gepräge ist also hervortretend. Die Melodien sind wenig schmeichelnd für das Ohr und ohne Harmonie nicht eigentlich interessant. Mit Unterstimmen wird das Tonbild von äusserster Kraft und Spannung. Jeder, der ein Stück von Grieg gehört hat, bekommt eine Vorstellung davon. Gewisse pentatonische züge prägen diese „Slätter“.

Die Tänze („Slätt“ ist der alte norwegische Name, vielleicht damit zusammenhängend, dass diese Musik einmal „geschlagen“ d. i. mit Plektron gespielt wurde) sind „Gangar“, „Halling“ und „Springtanz“. Gangar steht im 6/8 Takt, ist ein würdiger Tanz von hohem Alter; er lebt noch in Sætedal.

Halling geht in 2/4 Takt, wird gern von Männern getanzt und enthält den berühmten gewaltigen Sprung (der Tänzer wirft sich plötzlich in die Luft mit einer drehenden Bewegung und zielt nach einer Mütze, die auf einem Stocke in die Höhe gehalten wird). Übrigens entfaltet der Tänzer Grazie, und der Tanz ist rhythmisch abwechselnd. „Springar“ (Cfr. Schwedisch „Polska“, mehr mit Polka und Mazurka verwandt) wird von Paaren getanzt in 3/4 Takt, ist von hochinteressantem, nicht leicht zu bezeichnenden Rhythmus. Das letzte Drittel ist markiert, um den raschen „Schwung“ begleiten zu können. Die gewöhnliche Wiedergabe dieses Tanzes, für Piano, giebt kein Bild desselben. Man bedarf einer Violine, um den gleitenden Rhythmus zu bezeichnen. Allein der Bogen kann die Lebhaftigkeit des Tanzbildes hervorzaubern.

Merkwürdig genug ist der Charakter des Walzers in den meisten Gegenden Norwegens ebenso altertümlich wie der der älteren Tänze, und doch kam der Walzer erst ca. 1830 in unser Land hinein. Von den Melodien mit Texten müssen erstens die „Kjæmpeviser“ (= „Heldenlieder“ d. i. alte Tanzweisen) genannt werden (no. 1). Der Charakter der Texte ist halb lyrisch, halb episch. Die Balladen schildern Liebe und Heldentaten. Die gewöhnlich vierzeiligen Strophen werden mit „Omkvæd“ (Kehrrim) beendet.

Dieser Refrain kann auch teilweise die Strophen zerteilen (no. 2). Eine Menge kraftvoller Melodien begleitet diese mittelalterliche Poesie.

Mit dieser verwandt sind die „Stev“, d. i. kurze Verse, wie die „kjempeviser“ gebaut, aber ohne Refrain. Die Melodien sind doch noch eigentümlicher, nicht ohne Schwierigkeit in bestimmten Takt zu bringen, frei rezitativisch wie sie dargestellt sind (No. 3).

Von hohen Alter sind auch viele Kinderlieder (Wiegenlieder), einförmige, einfache Melodien, die primitiv wirken, aber oft eine merkwürdige Tonalität aufweisen.

Verwandt sind die Kuhreigen („Lokk“, „Rop“, „Huing“), die jedoch eine grössere Linie besitzen.

Von all diesen Gruppen gilt es, dass Neues und Altes einander zur Seite stehen. Das sieht man besonders in den „Psalmtönen“, nächst den Kjempevise-Melodien vielleicht dem reichsten Bestand unserer Volksmusik. Wir haben alte Hymnen, rezitativisch gehaltene Stücke, strenger strophisch gebaute Melodien in bunter Mischung. Einige Melodien versetzen uns ins ferne Mittelalter, andere drücken Gefühle neuerer religiöser Lyrik aus. Es sieht aus, als ob diese Gruppe ihre Entwicklung über viele Jahrhunderte spannt.

Dasselbe kann insofern von allen Gruppen gesagt werden, da sie viele Melodien älteren Gepräges aufweisen. Dies erkennt man an folgenden Eigentümlichkeiten: Der Leitton vieler Moll-Melodien steht im Ganzton-Abstande zur Tonika. Dieselben haben häufig grosse Sext und kleine Septime. In Dur-Melodien ist die vierte Stufe vergrössert, so dass tritonus entsteht (No. 4, aus einem „Springdans“). Zahlreiche Melismen wirken in vielen Melodien als verhüllende Blumen-Guirlanden. Der Takt wechselt in Stücken, wo man es nicht erwarten sollte; in Märschen z.B. kann 3/4 plötzlich auftreten. Eigentümlicher Gegensatz zwischen Text- und Melodie-Betonung findet auch statt. Endlich ist die Tonalität, wie früher bemerkt, hier und da fraglich.

Es steht fest, dass wir in den norwegischen Volksmelodien alle gregorianischen „Tonarten“ wiederfinden, dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch sowie die betreffenden Hypotonarten (No. 5, aus einem Walzer). Besonders häufig sind dorische, recht zahlreich die lydischen Melodien. Grieg und Nordraak beweisen

in ihren Kompositionen, dass die lydische Tonart uns natürlich fällt.

Die Frage ist jetzt: woher stammt diese gregorianische Vorliebe? Ist sie ein katholisches Erbe oder nicht? Wie bekannt herrschte die katholische Kirche in Norwegen ca. 500 Jahre (bis 1536), und erst ca. 1630 wurde die Reformation heimisch. Unser Olavskultus (unser Nationalheiliger König Olav starb 1030), am 28. und 29. Juli in Nidaros (Drontheim) war sehr prachtvoll, auch hinsichtlich der Musik, was Georg Reiss in seinen Untersuchungen: „Den middelalderlige Olavsdyrkelse i Norden“ (Der mittelalterliche Olavskultus im Norden) Oslo 1912, ausführlich schildert. Kirchen und Klöster gab es überall im Lande, und die übrige Mittelalterkunst bei uns ist stark von kirchlichen Impulsen beeinflusst. Es liegt denn nahe zu denken, dass auch die Musik vieles von dem kirchlichen Gesange gelernt hat. Leider sind die Dokumente, die hier in Betracht kommen, die alten Gradualien, Antiphonare u. s. w. nur stark beschädigt uns überliefert. Vorläufig ist wenig daraus zum Beweis zu holen. Wir dürfen aber aus der Volksmusik einen Schluss ziehen. Der Versuch, diesen Weg einzuschlagen, ist von dem Unterzeichneten gemacht in seinem Buche „Norsk Folkemusik, særlig Østlandsmusikken“ (Norwegische Volksmusik, besonders die Musik auf dem Østlande ¹⁾ Oslo 1921. Da es nicht zu erwarten ist, vollständige gregorianische Melodien wieder zu finden (u. a. wegen des Unterschiedes zwischen lateinischer und norwegischer Sprache), hat der Verfasser den charakteristischen Gebrauch gewisser Formeln ins Auge gefasst.

Die Übereinstimmungen sind auffallend stark sowohl in den Kadenzten als in der Bauweise überhaupt. Wendungen, die unsrem modernen Ohr unbequem fallen, sind überaus häufig in unsren Volksmelodien, und sie sind ganz nach der Art gregorianischen Gesanges. Der Eindruck, den die Melodien im Ganzen machen, ist auch gregorianisch: wir bemerken oft die schönen gewölbten Bogen, die vom Grundtone aus ansteigen und gegen den Schluss wieder zurückfallen (No. 6, „Psalmton“). Erst gregorianischer Einfluss kan auch die Rhythmik unserer Weisen befriedigend erklären. Wir bemerken wenig vom strengen Takte selbst in strophischen Liedern. Im Gegenteil haben wir einen ausdrucks-

¹⁾ Die im südlichen Norwegen östlich vom Jotunheim gelegene Gegend.

vollen Vortrag, der dem Vortrag speziell prosaischer Stücke des gregorianischen Gesanges nahe steht. Unbetonte Silben bekommen häufig reichere melodische Ausstattung als die betonten. Alte „Psalmtöne“ werden in leidenschaftsloser Weise mit ungefähr gleich langen Tönen vorgetragen, genau so wie man der Tradition nach weiss, dass der Choral gesungen wurde. Die Melismen können auffallend reich wirken.

Es sieht aus, als ob starkes Dur-Gepräge der alten norwegischen Musik eigentümlich gewesen sei. Die „Hardangerfele“-Musik ist ein Beweis dafür. Der gregorianische Einfluss wird dann vielleicht speziell Mollmelodien geschaffen haben, oder besser: Melodien, die einen molltonartigen (dorischen, phrygischen) Charakter haben.

Der Geschmack für „gregorianische Musik“ ist sehr tief unter unsren Volks-Sängern und Spielleuten. Wie überall kann man bei uns Melodien finden, die wandernde Melodien sind, und verhältnismässig genau kann man bestimmen, wann die letzteren eingewandert sind. Die Änderungen können grösser oder weniger sein, aber sie bestehen oft darin, dass Semitonium vor dem Tonus gewichen, chromatische Wendungen abgestreift sind und dorische Sext eingeführt ist. Die Walzer z.B. bekommen dadurch einen altertümlichen Eindruck, wenn sie auch nicht hundert Jahre alt sind. Das Alter kann man folglich nicht aus den Melodien bestimmen. Sie geben nur den Beweis, dass der Sänger oder Spieler eine Melodie so wiedergeben muss, um sie heimischem Gefühl nahe zu bringen.

Die andere Frage, die unsere Volksmusik stellt, ist die der schwankenden Intervalle. Die Quarte sist oft zu hoch, die Septime zu tief, die Terz und Sext schwanken gleichfalls. Diese Zwischentöne sind näher von Erik Eggen besprochen worden. Er hat behauptet, dass eine spezielle norwegische Skala sich aufstellen lässt. In seinem Buche „Skalastudier“ (Studien über Genesis der Skala in norwegischem Gebiete), Oslo 1923, bringt er scharfsinnige Untersuchungen über das Problem und bestimmt die Tonverhältnisse, die unsre alten „langeleiker“ (die früher genannten, mit dem Monochorde verwandten Instrumente) aufweisen. Mit dieser Arbeit ist das interessante Problem seiner Lösung um einen Riesenschritt näher gebracht.

Die ästhetische Seite der norwegischen Volksmusik ist in) diesem Aufsatz nicht berührt worden. Es wäre lockend, darüber eingehend zu sprechen; Grieg ist der Beweis, dass unsre Volksmusik eine reiche Quelle für Kunstmusik enthält. Aber in diesem Zusammenhang war es meine Absicht, nur die streng wissenschaftliche Seite klarzulegen. Das Hauptinteresse für Aufzeichner wie für Musiker muss jetzt die Untersuchung sein. Viele Fragen warten auf ihre Lösung. Vorläufig strebt man danach das Material so reich wie möglich herzustellen. Varianten aller Art und aus allen Orten werden herbeigeholt, und das folkloristische Interesse wird immer stärker. Man versucht, einzelne Gegenden musikalisch zu charakterisieren. Der Anfang ist mit dem Buche über „Gudbrandsdalen“ gemacht. Hoffentlich kann die Musik in dieser Weise den anderen Wissenschaften Hilfe leisten.

O. M. SANDVIK

ILMARI KROHN

Erneuerung des musiktheoretischen Unterrichts (Selbstanzeige)

II. MELODIK

Dem rhythmischen Lehrgang folgt naturgemäss eine Darlegung der *tonalen* Beziehungen einstimmiger Tongänge. Den Antrieb zum Durchforschen derselben hat das Studium der *Volksmelodien* verschiedener Nationen gegeben; um ein Vergleichen derselben überhaupt zu Wege zu bringen, war es notwendig, ihre latente Tonalität zu erfassen. Dasselbe gilt der Melodik der älteren Musikkulturen (gregorianisch, altgriechisch, exotisch etc.), als deren Ausläufer die verschiedenen Typen des Volksgesangs wahrscheinlich anzusehen sind. Andererseits war es nötig, um eine exakte Systematisierung der melodischen Beziehungen anzubahnen, sie auf dem Grunde der *akustischen* Verhältnisse aufzubauen, wobei allerdings ein selbständiges Vorgehen gegenüber manchen landläufigen Inkonssequenzen sich als unumgänglich erwies.

Die Haupteinteilung des Lehrgangs für Melodik richtet sich, gleich dem rhythmischen, nach der formellen Tragweite des Stoffes; er behandelt also zuerst den *Ton* für sich, sodann die *Verhältnisse* der Töne, worauf noch der melodische *Bogen*, die motivische *Entwicklung* und die melodische *Phrasierung* ihre besondere Darlegung erhalten. Analytische und tonsetzerische Übungen gesellen sich dazu, stufenweise fortschreitend; ebenfalls sind entsprechende *Tontreffübungen* beigelegt, die auf akustische Reinheit und Genauigkeit hinzielen.

A. Der Ton

Es wird der *Begriff* des Tons dargelegt, im Gegensatz zum Schall, und festgestellt, dass der Ton mit seinen spezifischen Eigen-

schaften das Hauptmaterial der Musik ausmacht, wozu sich der Schall mit seinen, beiden gemeinsamen Eigenschaften als untergeordneter Faktor beifügt. Es kann also im Kunstwerk der Reichtum an Rhythmus und Klangfarbe nie den Mangel oder die Minderwertigkeit von Melodie und Harmonie ersetzen.

Dann folgt eine Erklärung des absoluten und relativen *Gehörs*, die wesentliche künstlerische Bedeutung des letzteren hervorhebend, sowie des *Tongebiets* mit seinen verschiedenen Einteilungen und Gegensätzen.

B. Die Tonverhältnisse

Nach einleitenden Abschnitten über *Tonalität*, *Tonarten*, *Obertöne*, über Notwendigkeit einer *Organisation* der Töne behufs künstlerischen Ausdrucks, über *Stammtöne* und die aus deren Beziehungen entstehenden *Intervalle* (reine, grosse und kleine, übermässige und verminderte, sowie um ein synt. Komma „übergespannte“ und „untergespannte“), welche einen Grundstock und Ausgangspunkt für alle späterhin zu behandelnden ergeben, folgt eine stufenweise geordnete Vorführung jedes einzelnen Stammtons, nebst seinen Verhältnissen zu den vorher vorgeführten. Dazu gesellen sich auch die genannten Übungen, gemäss den jeweilig behandelten Tonverhältnissen.

1. *Grundton* (Tonika): Nach allgemeiner Charakterisierung werden die melodischen *Stützpunkte* hervorgehoben, bei denen der Grundton sich gewichtig geltend macht (Akzent, Kadenz, Auftakt, Grenzen des Ambitus, Quarten- und Quintensprünge). Darauf wird die „*unentschiedene*“ Tonalität (zwei- oder mehrdeutig) und der Begriff des „*Mitteltons*“ (gr. mese) dargelegt, letzterer als der Ton, auf welchen sich der tonale Schwerpunkt jeweilig am stärksten bezieht. *Analytisch* soll dann an verschiedenen Melodien untersucht werden, wie oft im Verhältnis zur Summe der übrigen Töne der Grundton erscheint, sowohl allgemein, als insbesondere an den erwähnten melodischen Stützpunkten, und die Ergebnisse mit dem unmittelbaren Eindruck der Melodien verglichen.

2. *Oktave*: Allgemeincharakter des Intervalls; Oktave des Grundtons, Unterschied *authentischer* und *plagaler* Melodik; Analysen, analog den vorigen.

3. *Gipfelton* (Dominante): Charakter des Quintintervalls; Quinte des Grundtons, erscheint allgemein häufiger als der Grundton, bildet meist den Mittelton im authentischen und oft die Grenztöne im plagalen Ambitus; Analysen (Grundton, Oktave, Dominante besonders, die übrigen Töne zusammen berechnet).

Nun können auch die *tonsetzerischen Übungen* beginnen, und zwar mit passend gewählten kurzen Texten (nicht poëtisch, sondern Prosa). Zu dem Zweck werden vorerst die rhythmischen und melodischen Analogien zwischen *Sprache und Musik* vorgeführt, sowie schematisch *rationalisierte Regeln* für die Übungen aufgestellt (Subjekt auf dem jeweiligen „Mittelton“, Prädikat auf dem nächst höheren der für die Übung bestimmten Töne, übrige betonte Wörter stets oberhalb derjenigen, auf welche sie sich beziehen, unbetonte Wörter unterhalb des „Mitteltons“, unbetonte Anfangssilben unterhalb der folgenden betonten Silbe, z. B.

^{c c g g g g c c}
Hunde bellen, Rote Rüben). Von diesem rein verstandesmäßigen Schema aus ist eine gefühlsmässige melodische *Tonmalerei* zu erzielen durch Versetzung entweder der unbetonten Silben, z.B.

^{c g g c g c c g}
Hunde bellen, Rote Rüben., oder (noch pathetischer) der betonten

Silben, z.B. ^{g c c g c g g c}
Hunde bellen, Rote Rüben. Dabei wird der Ausdruck durch Senkung oder Hebung der Silben dunkler oder heller gefärbt, je nachdem der Sinn des Ganzen oder der einzelnen Wörter es erfordert, wobei der individuellen Eigenart der Schüler schon in den einfachsten Aufgaben ein gewisser Spielraum überlassen bleibt. Es folgt noch die Charakteristik der *Quarte* und der „reinen“ (offenen) Intervalle überhaupt, sowie der *Unterquarte* des Grundtons (untere Oktave der Dominante), mit diesbezüglichen Übungen, Gegensatz der authentischen und plagalen Melodik (Quinte + Quarte, Quarte + Quinte), sowie deren Kombinationen (Oktave + Quinte, Quarte + Oktave), als Teile des grösstmöglichen melodischen Gesamtambitus einer Doppeloktave (Unteroktave — Grundton — Oberoktave); Übungen mit Grundton und Dominante nebst deren Ober- oder Unteroktaven. (Notenbeispiel 1).

4. *Scharf-ton* (Quinte der Dominante = 2. Stufe): Allgemeincharakter; melodische *Haupt- und Zweigtöne* (Wechseltöne, Durch-

1. (verstandesmäßig) 4 (gefühlsmäßig)

(ant.) Wan-der..schö-ner A. bend! Wan-der..schö-ner A. bend!

(plog.) (verst.) 3 (gef.) 4
Es bel-len die Kun-de. Es bel-len die Kun-de.

2. (verst.) 3 (gef.) 4
Ge-wal-tig rauscht der Strom. Ge-wal-tig rauscht der Strom.

3. 2 (verst.) 2 (gef.)
Kat-zen und Kun-de. Kat-zen und Kun-de!

(gef.)
Ten-nig geung-te der Rei-ker her-vor aus dem dichten Wal-des-dickicht.

4. (gef.)
Das Mäd-chen künf-tu leicht da-hin vom Stein zu Stein.

5. (gef.) 5
Am fol-genden Ta-ge stand sie am Bord des Schif-fes, von
schäu-men den Wöl-len um-ge-ben.

6. 6 (gef.)
Kun-de lüf-te er al-len Men-schen An-theil ge-gönnt an der
Hör-nu rei-nen Glückes.

7. 6 (gef.)
Dort sa-ßen mei-ne grü-ßen El-tern im Schi-ne der wä-nnen-den
Son-ne.

(gef.) 6
Das jün-ge Mäd-chen eil-te die Treppen hinauf und ver-
schwand in ihr Ge-mach.

gangstöne u. s. f.); Charakteristik der *Sekunde*; Übungen (analytische, sowie tonsetzerische, letztere stets zuerst schematisiert, dann tonmalerisch ausgeführt). Als Tonmaterial zu verwenden: 1. + 2. Stufe, 2. + 5. Stufe, 5. (untere Oktave) + 2. St., 1. + 2. + 5 St., dieselben nebst Oktaven: 5. + 1. + 2. + 5, 1. + 2. + 5. + 1. + 2. (N. B. 2).

5. Ehe zu neuen Stammtönen vorgeschritten wird, erfolgt eine Darlegung des *pythagoräischen* Quintensystems, des *temperierten* Quintenzirkels und der Anforderungen der *reinen* Stimmung, denen das pythagoräische System ebenso ungenügend, wie den praktischen Bedürfnissen entspricht, für welche das temperierte System erfunden werden musste. Darauf werden noch die verschiedenen *Oktavenmaasse* erwähnt (Millioktav = $\frac{1}{1000}$, temp. Schisma = $\frac{1}{600}$, Millisavart = $\frac{1}{301}$, temp. Komma = $\frac{1}{53}$), von denen das letztgenannte hernach bei Bestimmung der annähernden Intervallweite Verwendung findet.

6. *Vermittler* (Terz des Grundtons, = 3. Stufe): Allgemeinscharakter des Terzintervalls im Gegensatz zur Quinte; Terz des Grundtons; Übungen (wie oben): 1. + 3., 3. + 5.; Charakteristik der *Sext*, sowie überhaupt der „unvollkommenen“ (klanggesättigten) Konsonanzen, im Gegensatz zu den „vollkommenen“ (offenen), sowie zu den Dissonanzen; Unterschied des „starken“ und „schwachen“ Ganztons (des grossen und kleinen); „gebrochene“ Dreiklänge; Übungen: 1. + 3. + 5., 3. + 5. + 1., 5. + 1. + 3., dieselben, nebst Oktave des untersten Tons; 1. + 2. + 3. (= I *Rezitativtypus*), 2. + 3. + 5., 5. + 2. + 3., 5. + 2. + 3. + 5., 1. + 2. + 3. + 5., 5. + 1. + 2. + 3., 3. + 5. + 1. + 2., 2. + 3. + 5. + 1., 1. + 2. + 3. + 5. + 1. + 2. + 3. (authentisch), 5. + 1. + 2. + 3. + 5. (plagal) (N. B. 3).

7. *Paralleltonarten* (Tongeschlechter): Wiederum muss man vor dem Vorwärtsschreiten Halt machen, um das Verhältnis des parallelen Dur und Moll zu beleuchten. In Anschluss an die *dualistische* Auffassung (v. *Oettingen*, *Riemann*) werden für die Stammtöne zwei Ausgangspunkte angenommen (Grundton, Vermittler, = 1. und 3. Stufe), von denen die übrigen Töne in reiner Quintenfolge abgeleitet werden; die beiden Quintenfolgen, vollständig diatonisch ausgeführt, stehen im Abstand eines syntonischen Komma von einander, z.B.:

2.) Dur-Folge: f-c (Grundton)-g (Dominante)-d (Scharftton) [a—e—————h
 2.) Moll-Folge: [f̄—c̄—————ḡ—————] d̄—————ā—ē (Vermittler) —h̄

Somit besitzen die parallelen Tongeschlechter ein *gemeinsames Tonmaterial* (gemeinsame Vorzeichnung), das nur durch Vorwiegen der Töne der einen oder anderen Folge, insbesondere bei den melodischen Stützpunkten, sich zu Gunsten von Dur oder Moll hinneigt. Oft sind die Tongeschlechter so eng ineinander verwoben, dass ein leichtes Schwanken derselben von Phrase zu Phrase entsteht oder der endgültige tonale Abschluss im Gegensatz zum Verlauf des grössten Teils der Melodie steht. Der Gegensatz der parallelen Tongeschlechter besteht in folgendem:

1) *Ausgangspunkt*, in Dur der Grundton, in Moll die Dominante (= Vermittler des parallelen Dur), 2) *Tonleiter* in Dur aufwärts, in Moll (von der Dominante) abwärts, mit analoger Folge der ganzen und halben Tonschritte, z. B.

c 1 d 1 e $\frac{1}{2}$ f 1 g 1 a 1 h $\frac{1}{2}$ c¹
 e¹ 1 d¹ 1 c¹ $\frac{1}{2}$ h 1 a 1 g 1 f $\frac{1}{2}$ e

3) den *Obertönen* (in Dur) analoge Fiktion von *Untertönen* (in Moll). Trotzdem das Mollgeschlecht somit von Grund aus sich dem Dur gegensätzlich stellt, erscheint es in der *künstlerischen Phantasie* dennoch in einer dem Dur ähnlichen Gestalt, also ausgehend vom Grundton und sich aufwärts entwickelnd. Dadurch gerät es in *Widerstreit mit sich selbst*, indem es naturgemäss als „reines“, dem Dur durch und durch gegensätzliches Mollgeschlecht (wie Riemann es auffasst) sich bewegen müsste, aber andererseits sich in der künstlerischen Wirklichkeit von diesem seinen Naturgrund emanzipiert und sich dem Dur gleich gebärdet. Die Klarheit des Dur wird indessen dadurch nicht erreicht, sondern die Tonverhältnisse des Mollgeschlechts werden nur umso verwickelter, und als Endergebnis bleibt die Tatsache, dass das Mystische, Verwickelte und Widerstreitige in jeder Hinsicht dem Moll eigen ist, wodurch auch der tragische Charakter seines allgemeinen Eindrucks sich erklärt. Die Paralleltonarten ergänzen und vereinigen sich zu einer *Gesamttonart* (z. B. C — a, G — e, F — d), worin jeweilig das eine oder das andere Geschlecht entweder in entscheidender oder verhältnismässiger Weise das Übergewicht erhält. Den Ausgangspunkt der Gesamttonart bildet, als *Urzelle* (nach Mayrhofer), die grosse Terz (Grundton der

Durtonart nebst Dominante der Molltonart, z.B. $c - e$); daraus entwickeln sich die parallelen *Dreiklänge* durch Hinzutreten der Ober- oder Unterquinte ($c - \bar{e} g, \bar{a} - c - \bar{e}$). Die gemeinsamen Stammtöne, die in Quintenstimmung sich aus den Tönen der Urzelle ableiten, teilen sich in *Durtöne* und *Molltöne* ($f - c - g d, \bar{d} - \bar{a} - \bar{e} - \bar{h}$). Die beiden *Tonleitern* enthalten je 4 Haupttöne und 3 vertretende Töne, die ersteren aus der eigenen Quintenfolge, die letzteren aus der parallelen ($c d \bar{e} f g \bar{a} \bar{h}, \bar{e} \bar{d} c \bar{h} \bar{a} g f$); in der Wirklichkeit aber werden alle 4 vertretenden Töne benutzt, so dass die *Zahl der Stammtöne im Ganzen 8 beträgt*, indem die 2. Stufe in Dur (= 4. Stufe in Moll) bald aus der Durtonreihe, bald um ein sytonisches Komma tiefer aus der Molltonreihe angebracht wird (Tontreffnamen: *re, ra*). Diese *Gleichberechtigung* der um ein Komma sich unterscheidenden Tonhöhen der 2. (bez. 4.) Stufe lässt sich nur aus dem Begriff der Gesamttonart ableiten und ist unumgängliche Bedingung für eine rationelle Begründung der akustischen Systematisierung der parallelen Dur- und Mollgeschlechter.

8. *Molltonika* (= 6. Stufe in Dur): Die durch die Gesamttonart bedingte Doppeldeutigkeit der Stammtöne ist für die Bezeichnung der Tonstufen nunmehr unbequem (1. in Dur = 3. in Moll, 3. in Dur = 5. in Moll u.s. f.). Deshalb ist es geeigneter, dieselben durch *Funktionsbuchstaben* zu bezeichnen (die grossen für Durtöne, die kleinen für Molltöne):

in Dur: S (Subdominante), T (Tonika), D (Dominante), Dq (Dominantquinte).

in Moll: s (Subdominante) t (Tonika), d (Dominante), dq (Dominantquinte).

In den Tonleitern erscheinen sie in folgender Ordnung:

Dur, T Dq (s) d S D t dq T

Moll, t dq T s (Dq) d s D t

Nach kurzer Charakteristik der Molltonika folgen die Übungen in verschiedenen Tonkombinationen. Ausgeschieden werden jedoch diejenigen, wo früher schon verwendete Intervallverhältnisse sich auf anderer Tonstufe genau wiederholen ($t + d = T + D = D + Dq, t + T = d + D, D + t = Dq + d$). Nach den *gebrochenen Moll-dreiklängen* ($t + T + d$, nebst Umkehrungen und Oktavverdopplungen) folgt der *II. Rezitativtypus* ($d + D + t, Dq + d + D + t$, nebst Umkehrung $D + t + Dq + d$), sowie eine *Viertongruppe*

(T+d+D+t) mit Umkehrungen und Oktavverdopplungen (N B 4).

9. *Ruheton* (Subdominante) *in Moll*: Charakteristik; Kriterien zur Unterscheidung von Dq und s, z. B. (Quarten- und Quintensprünge Dq — D, t — s, Kadenz Dq, Dq — T); *Pentatonik*; Übungen (t+T+s+d, T+Dq+d+D+t mit Umkehrungen und Oktavverdopplungen) (N B 5).

10. *Scharf-ton* (Dominantquinte) *in Moll*: dem Dur gemäss aus der aufstrebenden Quintenfolge gewonnen, (gleicher Weise der Ruheton in Dur):

Dur (S) $\longleftrightarrow$ T $\longrightarrow$ D $\longrightarrow$ Dq
 Moll s $\longleftrightarrow$ t $\longleftrightarrow$ d $\longrightarrow$ (dq)

Charakter des *Halbtonschrittes* (dq—T) und der Sept (dq—t, T—dq); *Hexachord* D—t—dq + T—Dq—d); *Tetrachorde* (dorisch dq...d, phrygisch t...s, lydisch D...T); *III. Rezitativtypus* (d+D+t+dq); *Wechselpentatonik* (D+t+dq+Dq+d); Übungen: dq+T, D+dq+T, dq+T+d (nebst Umkehrungen), t+dq+T, dq+T+Dq, die vorhin genannten Tetrachorde, sowie andere Viertonreihen: D+dq+T+Dq, t+dq+T+d (mit Umkehrungen und Oktavverdopplungen), die Dur- und Moll-Pentachorde (D...Dq, t...d) nebst dem Hexachord. (N B 6).

11. *Ruheton* (Subdominante) *in Dur*: melodisch von geringer Bedeutung (obwohl harmonisch gewichtig); *Tritonus* (s—dq) diatonischer Gesamtorganismus (terzenweise ineinander verwobene Dreiklänge, analog der „Urzelle“),

S—t—T, T—d—D, D—dq—Dq
 s—S—t, t—T—d, d—D—dq

Übungen (ausser schon früher verwendeten Intervallkombinationen): dq+T+d+s, dq+d+S, dq+Dq+d+S (nebst Umkehrungen), dq+T+S, dq+T+Dq+S, d+S+D+dq, d+S+t+dq, D+dq+q+S+D, *Variantpentatonik* (japanische) t+dq+T+d+S (mit Umkehrungen und Oktavverdopplungen), lydisches, dorisches und vermindertes *Pentachord* (S...T, d...dq, dq...S), *diatonisches Gesamtgebiet* (Dur und Moll, authentisch und plagal), wie bisher, zuerst schematisiert, darauf in tonmalerischer Ausführung (N B 7).

12. *Leitetöne*; nicht nur die Halbtonstufen unterhalb der Dur- oder Molltonika, sondern *alle* melodischen Zweigtöne, die zu irgend einem Stammton von oben oder von unten, diatonisch

8. *6 (gef.)*

Ken-ke hast ich die ge- schick- te ge- hört, und morgen schon hast ich nä- vor-

ges- sen. *Moll, plag., 6 St. herbeizogen, Dom.-Schluss, Mittelton parac. Dom., Höhepunkt par. Ton.*

9. *Im* *gan-zen* *Ken-ke* *war* *al-* *les* *darkel* *und* *leut-los.*

Dies *anth., 4 St. elterisch, Dq-Schluss, Mittelton Dom., Höhepunkt Dq.*

Bin *ich* *nicht* *es- wa* *e- ben- so* *auf- ge- blüht* *wie* *ein* *an- te- rer?*

10. *Fas* *De- us* *po- ten- ti-* *am* *in* *tra- di- o* *tu- o; dis-*

- per- de *du- per- bro et* *ex- al- ta* *te- mi- tes.*

(verkürzt)

Wie *soll* *ich* *dich* *empfangen* *2c.*

(verkürzt)

oder chromatisch, im Halbtonschritt hinleiten; akustisch nicht der „grosse“ Halbton ($\frac{1}{2}\frac{6}{5}$), sondern der „kleine“, entweder *pythagoräisch* ($\frac{2}{2}\frac{5}{4}\frac{6}{3}$) oder gemäss der „*Natursept*“ berechnet ($\frac{2}{2}\frac{1}{6}$); *diatonische* Leitetöne (zu d, S. dq, T); Kriterien zu analytischer Unterscheidung von Leite- und Stammtönen derselben Stufe (S₁ oder d, d¹ oder S, T₁ oder dq, dq¹ oder T); *chromatische* („alterierte“) Leitetöne (= diatonische Leitetöne anderer Tonarten), reichlicher in Dur, als in Moll verwendet (beiden gemeinsam t₁, D₁, d₁, s₁, dq₁, t¹, speziell für Dur Dq₁, Dq¹, D¹, T¹); *Zigeunertonleiter* (t — dq — T — d₁ — d — S — t₁ — t); *dorische* und *neapolitanische* Sext (D₁, t¹); *gemischte Pentatonik* (t — dq — T — d — D₁ — t); *Halbtonschrittfolgen*, „diatonischer“

und „chromatischer“ Halbtonschritt; Übungen: $d_1 + d + d^1$, $D + D^1 + t$, $t + dq_1 + dq$, $T + d_1 + d$, $d + d^1 + t_1$, $t_1 + t + T$, $d + D + D^1$, *alterierte Tetrachorde* (dorische) $d + d^1 + t_1 + t$, $d + D_1 + D + t$, mit Umkehrungen, (phrygische) $d_1 + d + S + D$, $t + dq + T + d_1$, (lydische) $T + d_1 + d + S$, $t_1 + t + dq + T$, andere Viertonreihen: $T + d + D_1 + D$, $T + d_1 + d + D$, $t + T + d_1 + d$, $t + T + d + D_1$, oder $d + d^1 + D_1 + D$, $T + Dq + d_1 + d$, $T + Dq_1 + Dq + d$, oder $d + t_1 + dq + T$, $d_1 + d + d^1 + t$, $D_1 + D + t + T$, $t + dq + d_1 + d$, $s + d + t_1 + t$, $d_1 + d + t_1 + t$, *alterierte Pentachorde* $T + Dq + d + D_1 + D$, $t + dq + T + d_1 + d$, $d + d^1 + t_1 + t + dq$, $t_1 + t + dq + T + s$, $d_1 + d + S + D + t_1$, $d + D_1 + D + t + dq$, $Dq + d + D_1 + D + t_1$, gemischt pentatonisches zigeuner-chromatisches und chinesisch-diatonisches (=lydisches, $T + Dq + d + D_1 + D + t + dq + T$) *Gesamtgebiet*, authentisch und plagal (N B 8).

13. *Wechseltöne* (= Stammtöne anderer Tonarten): a) *diatonische*, die reine Quinte von Dq (=WDq, *Wechselscharft*on in Dur) und die reine Unterquinte von s (=ws, *Wechselruhet*on in Moll), um ein Komma unterschieden von t und D , wodurch die Quintenfolgen der Dur- und Molltöne volle gegenseitige Vertretung erhalten,

	S	T	D	Dq	WDq	S ₁	T ₁
Dur	f	c	g	d	a	e	h
Moll	$\bar{f}$	$\bar{c}$	$\bar{g}$	$\bar{d}$	$\bar{a}$	$\bar{e}$	$\bar{h}$
	d^1	dq^1	ws	s	t	d	dq

darauf Übungen (bloss analytische);

b) *chromatische* (um ein Komma unterschieden von entsprechenden chromatischen Leitetönen); 1) *quint*verwandte, nämlich die reine Quinte von dq (wdq, *Wechselscharft*on in Moll) und die reine Unterquinte von S (WS, *Wechselruhet*on in Dur), von Bedeutung für Modulationen in quintverwandte Tonarten, sowie verbindende Glieder in den Quintenfolgen zwischen Stammtönen und chromatischen Leitetönen, z.B.

(S ^l)	T ^l	D ^l	Dq ^l	WS	S	T	D	Dq	WDq	S ₁	T ₁	D ₁	Dq ₁	
(ges)	des	as	es	b	f	c	g	d	a	e	h	fis	cis	
	<u>(es)</u>	<u>b</u>	<u>f</u>	<u>c</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>e</u>	<u>h</u>	<u>fis</u>	<u>cis</u>	<u>gis</u>	<u>dis</u>	<u>ais</u>
(s ^l)	t ^l	d ^l	dq ^l	ws	s	t	d	dq	wdq	s ₁	t ₁	d ₁	dq ₁	

2) *terz*verwandte, als Vertreter der „romantischen“ Ober- und Unterterztonarten des *Durgeschlechts* (das Mollgeschlecht ist an

und für sich schon romantisch kompliziert genug), nämlich D, T, S, und WS der *Mollvariante* (um ein Komma *höher* als entsprechende Leitetöne), z.B. für C—dur (Variante: c-moll, T).

b	es	as	des
To: D	To: T	To: S	To: WS

sowie t, d, dq und wdq der *Durvariante* des parallelen Moll (um ein Komma *tiefer* als entsprechende Leitetöne), z.B. für C—dur (Variante: A—dur, t+)

$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{dis}}$
t+ :t	t+ :d	t+ :dq	t+ :wdq

Die Wechseltöne sind in *harmonischer* Hinsicht höchst wichtig und von den gleichnamigen Leitetönen streng zu unterscheiden; die Stimmführung der beiden unterliegt ganz verschiedenen Gesetzen. In 1—stimmiger Melodik sind die chromatischen Wechseltöne selten und von geringer Bedeutung; deswegen wird von weiteren *Übungen* hier abgesehen. Statt dessen ist eine *akustische* Übersicht des für eine Gesamttonart sich organisch darbietenden Tonmaterials (für Chorleiter u.A.) für zweckentsprechend anzusehen. Im Ganzen können dafür 36 *Töne* Verwendung finden: nämlich 8 Stammtöne (S, T, D, Dq, s, t, d, dq), 4 diatonische Leitetöne (S_1 , T_1 , d_1 , dq_1), 12 chromatische Leitetöne (S^1 , T^1 , D^1 , Dq^1 , s^1 , t^1 , s_1 , t_1 , d_1 , dq_1 , D_1), 4 quintverwandte (WDq, ws, WS, wdq), und 8 terzverwandte (s. oben). Um in entsprechender Weise alle Tonarten verwenden zu können, genügt ein System von 53 *temperierten Stufen* (Poole — Bosanquet Candillot), wo die Abweichungen von den reinzustimmenden höchstens ein Schisma ($\frac{1}{50}$ eines temperierten Halbtons) betragen.

C. Der melodische Bogen

1. Die bisherigen Übungen sind in rezitativischer Weise streng gemäss den Prinzipien wortgetreuer Deklamation gestaltet worden, wodurch eine *dramatisch* stilisierte Melodik erreicht wird. In *lyrischer* Stilisierung treten die Verhältnisse der einzelnen Worte zurück, und der auf- und abstrebende Bogen des Satzes wird der bestimmende Faktor, dessen melodischen Höhepunkt das gewichtigste Wort des Satzes (Satzakzent) bildet.

2. Nach diesem Prinzip sind *Cantus firmus*-Übungen auszuführen, die später für die kontrapunktischen Studien zu verwenden

sind. Dabei empfehlen sich gewisse *Regeln*, deren Befolgung als Ergebnisse einer der gregorianischen nahekommende Melodik gewinnt:

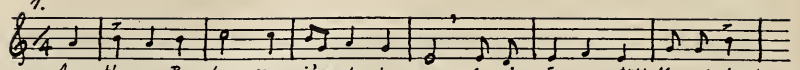
1) Texte nicht gebunden, sondern Prosa, 2) *Silbenzahl*, 11—20, 3) *Inhalt* beliebig (sogar aus Zeitungsnachrichten, Annoncen u. s. f.), 4) Einteilung der Silben in *Gruppen*, gemäss den Wortakzenten, zu je 2—6 Silben, 5) Wahl des *Tongeschlechts* und des *Ambitus* (Dur oder Moll, authentisch oder plagal), dem Charakter des Inhalts entsprechend, 6) Bestimmung der 4. *Durstufe* (bez. 6. Mollstufe) als leitereigen oder alteriert (S, D₁), 7) Bestimmung des *Schlussstons* (Grundton, Dominante oder Scharftton), 8) Wahl des *Mitteltons* je nach den Möglichkeiten (aut. Dur stets: D; plag. Dur: T, Dq, d; aut. Moll: d, Dq; plag. Moll: D, t, dq, T), 9) Bestimmung des melodischen *Höhepunkts* (aut. Dur: T, Dq, d; aut. Moll: t, dq, T, wenn Mittelton d; sonst stets eine Quarte über dem Mittelton); 10) bogenförmige Verteilung der *Wortakzente* (nebst dem Schlussston); 11) Verteilung der *unbetonten* Silben in entgegengesetzten kleinen Bögen (ab- und aufwärts); 12) *unterer Grenzton* schwankend, nach Bedarf (aut. Dur: T, T₁; aut. Moll: t, t₁, D; plag. Dur: D, D₁, S; plag. Moll: d, d₁, s, T) (N B 9).

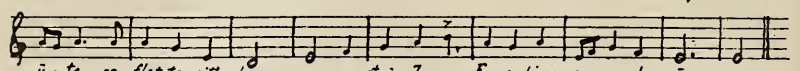
Ausserdem gelten noch folgende *Verbote*:

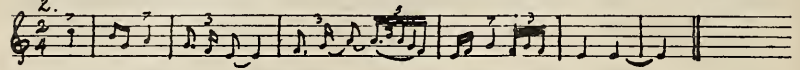
1) keine unvermittelte *Wiederholung* von Tönen oder Tongruppen; 2) keine *gebrochenen Klänge*; 3) keine *Septsprünge* oder *abwärtsgehende Sextsprünge*; 4) keine Folgen von Intervallen, die *zusammen eine Sept* ausmachen (z.B. g-c-f^l, e-g-d^l), 5) keine *verminderten* oder *übermässigen* Intervalle, 6) keine *chromatischen Halbschritte* (z.B. f—fis, gis—g), 7) *nicht mehr als 4 diatonische Stufen* in derselben Richtung, 8) Vorsicht bei *vermitteltem Tritonus* (z.B. f—a—h—a, f—g—h—c).

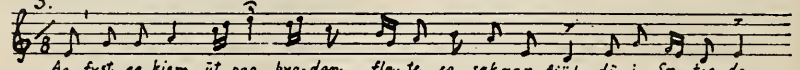
Ausnahmen von Verboten und Regeln sollen bei charakteristischen Anlässen stets gestattet sein.

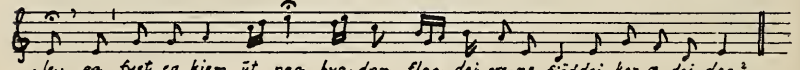
Die Übungen sind *ohne Notenwerte und Takt* auszuführen, Taktstriche aber zwischen den Silbengruppen anzubringen. Den tonsetzerischen Übungen folgen noch *analytische*, bei denen Melodien von Kirchenliedern, Messgesängen (oder andere) gemäss obigen Regeln und Verboten auf ihren Kerntongang zugesetzt werden (N B 10).

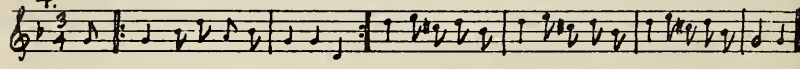
1.

 Aa Her-re Per kom seg ri'and i-gaer, - fy-vi sün-na-stält Margit stönd
 ü-te og flet-te sitt haar, - en-ne strir J-ven Er-e-ling. so-nen den ün .. go.

2.


3.

 Aa fyrt eg kjöm üt paa byg-dan fla-te, eg sak-nar fjöd-di i Sö-tes da.
 .la; aa fyrt eg kjöm üt paa byg-dan flaa, dei ve-ne fjöd-dei, kor æ dei daa?

4.


5.


6.

 Og sa-lig dom, Guds ord har hört, be-va-ret og til lyk-ke fört, han
 dag-lig vis-dom lör .. to; fra lys til lys han van-dre kan, og har i
 li-vets prä-ve-stand en sal-ve för sit hjer-te mot
 al sin nöd og smer-te.

3. Es folgt noch eine Darlegung der chinesischen, japanischen, altgriechischen und gregorianischen „Tonarten“ als *Tongeschlechtsvarianten* (Dur oder Moll, 4. Durstufe, bez. 6. Mollstufe leitereigen oder alteriert, Schlusston T, D, oder Dq, bez. t, d oder dq, im Ganzen also 12); künstlerischer Charakter derselben.

D. Motivische Entwicklung

1. *Epischer* Charakter der Melodik entsteht durch getreue oder veränderte Wiederholung von Motiven.

2. Verschiedene Ausführung in *vokaler* und *instrumentaler* Melodik. Die dramatische ist rein vokal, die lyrische instrumental, die epische ist im vokalen Stil immerwährenden zufälligen Veränderungen, wegen der Worte, unterworfen, im instrumentalen dagegen bietet sie in strenger Folgerichtigkeit den logischen Ersatz für den fehlenden Wortinhalt. Vokale Übungen (Runenmelodien, Psalmodie, Antiphonen).

3. Analytische Charakteristik instrumentaler *Motiv-Individuen* (Grundmotiv, Thema, Leitmotiv).

4. *Nachahmung* (Wiederholung, Transposition, Intervallveränderungen, Umkehrung, Verkürzung, Verlängerung, Verdichtung, Dehnung); Übungen.

E. *Melodische Phrasierung*

Kadenzen der Phrasen, der Doppelphrasen, Perioden, Strophen. Architektonisches Verhältniß von Poësie und Musik, nach Inhalt und Form. Übungen.

COMPTES-RENDUS RELATIFS À LA MUSICOLOGIE

ALLEMAGNE

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE TAGUNG

Achter Stiftungstag des Fürstlichen Instituts für Musikforschung
in Bückeburg

Der achte Stiftungstag des Fürstlichen Instituts für Musikforschung hatte insofern eine besonders hohe Bedeutung, als er ein Jahr beschloss, das (für alle idealen Zwecken dienende Einrichtungen) von Schwierigkeiten der ernstesten Art erfüllt war. Der eisernen Energie des stellvertretenden Direktors Dr. Max Seiffert ist es gelungen, sie zu überwinden, so dass der Tag, an dem, wie ein Tafelredner es hübsch ausdrückte, „das Kind aus dem infantilen Zustande in das Alter tritt, wo es nach römischem Recht bis zu gewissem Grade selbständige Handlungen vollziehen, z. B. *Geschenke* annehmen kann“, fröhlich und würdig durfte begangen werden.

Aus der Reihe der Mitglieder riss der Tod Dr. George Thouret und Hermann Kretzschmar, den berühmten Führer und Senior unserer Wissenschaft. Die Mitglieder Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen) und Richard Strauss feierten ihren 75. und 60. Geburtstag. Als neue Mitglieder wurden ernannt Dr. Hans Mersmann (Charlottenburg) und Prof. Dr. H. J. Moser (Halle).

Die musikalischen Darbietungen traten in diesem Jahr vor der Bedeutung des Festvortrages erheblich zurück. In der Stadtkirche gab Herr Gottfried Deetjen, Organist aus Barmen, Proben seiner feinfühligsten Vortrags- und Registrierkunst, indem er sich in den Dienst schweizerischer lebender Komponisten stellte. Otto Barbans Passacaglia (Op. 6) in F=Moll, Emil Frey's C=Moll=Fuge (Op. 40) zeigen noch am ehesten die Einwirkung der heimischen Landschaft: es sind gross gewollte, vielleicht nicht ganz durchgestaltete Gebilde von entschiedener, wenn auch nicht überstarker Physiognomie. Charles Chaix' Choralvorspiele wollen weniger und

wirken mehr, weil sie, allerdings auf kleinem Raum, geschlossen sind; immerhin könnten sie so gut in dänischer wie in schweizerischer Luft entstanden sein. Walter Courvoisier, in München lebend, war durch innig gefühlte und meisterlich gestaltete Gesänge stärker beglaubigt, als Ernst Graf, der an dem Bemühen, den Winkelzügen einer barocken Dichtung von Klopstock deklamatorisch zu folgen, zerbrach, weil er den Atem nicht besitzt, der zur Bewältigung dieser Gedanken- und Gefühlsklüfte nötig ist. Die Auslegerin dieser Gesänge, Frau Margarete Deetjen, trug in einem dem grossen G. Ph. Telemann (1681—1767) gewidmeten Kammerkonzert einige sehr vergnügliche Lieder des Zeitgenossen Bachs und Händels vor; sie hatte sich, hier wie dort, ihrer Aufgaben mit allem künstlerischen Ernst angenommen, war aber an der völligen Durchsetzung ihres Gestaltungswillens durch eine wunderlich komplizierte Art, der Tonbildnug einigermassen behindert. In diesem Kammerkonzert spielte Professor Seiffert mit einigen dem älteren Stil noch befangen gegenüberstehenden Herren aus der Landeskapelle in seiner eigenen musterhaften Bearbeitung Stücke aus Telemanns „Tafelmusik“ von 1733, ein Trio für Flöte, Oboe und Generalbass, ein Quatuor für Flöte, Violine, Violoncell und Klavier und zu letzt eine prächtige Konzertsuite für 2 Oboen, Streichorchester und Generalbass in B=Dur. Im Allegro ist Telemann Händel überlegen: es ist nicht nur grosszügig, sondern auch vielfältig; sein Adagio kommt dem Händelschen trotz recht glücklicher Einfälle nicht gleich, weil sich hier die stark rationalistische Grundlage seiner Kunst deutlich offenbart; dass er an zeitlicher Berühmtheit nicht nur Händel, sondern auch Bach überflügelte, liegt an der Betrachtungsart jener Zeit, der Händel vielleicht zu gross, Bach sicher zu tief war.

Den *Festvortrag* hielt der Professor Dr. Kurt Sachs von der Universität Berlin. Er behandelte unter dem Titel „*Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte*“ eine von ihm selbst vor einigen Jahren in Fluss gebrachte und mittlerweile von unbefundenen Händen auf das falsche Gleis geschobene Frage zeitlichen und örtlichen Zusammenhangs der Künste, im besonderen der Musik und der bildenden Kunst.

Verhältnismässig früh hat sich in der jungen Musikwissenschaft das Verlangen nach synthetischer Behandlung ihrer Probleme eingestellt. Nur so glaubt man der Frage näher treten zu können,

welchen Platz die Musikwissenschaft und ihr Hauptteil, die Musikgeschichte, innerhalb der allgemeinen Kunstbetrachtung mit Recht zu beanspruchen habe.

Der Redner wandte sich gegen die verbreitete Auffassung, nach der die Musik den anderen Künsten „nachhinke“. Wie der Naturforscher aus der (vom Klima abhängenden) Tierwelt eines Landes oder einer Zeit auf die zugehörige Fauna schliessen könne, so müsse der Geschichtsschreiber einen Zusammenhang der Künste erkennen und feststellen können. Denn es sei keiner Kunst möglich, sich den Wandlungen des Seelenlebens zu entziehen: der Stil wird der Veränderung der „Affekte“ folgen, wofern die Kunst, der er das Merkmal gibt, wirklich Ausdruck innerer Notwendigkeit, mit dem Leben des Menschen wirklich verbunden ist. Das aber gilt für die Musik so gut wie für die bildenden Künste.

Um nun zu möglichster Klarheit zu gelangen, stellte der Redner vier Grundgesetze auf, die er das Gesetz der *Ausdrucksgleichheit*, das Gesetz der *Stellvertretung*, das Gesetz der *Umschmelzung* und das der *Grenzverschiebung* nennt.

Das erste Gesetz besagt, dass, „Zeiten und Völker in allen Künsten, in denen sie schöpferisch tätig sind, nur den gleichen Geist ausdrücken können; was sie schaffen, gehört jeweils dem gleichen Stil an.“ Die Musik einer Zeit, die gotische Dome und Bildwerke schafft, kann nur gotisch sein, wie die barocke Fassung der Augenkünste auch für die Ohrenkunst den barocken Ausdruck heischt.

Aber diese Feststellung ist unzureichend und kann zu Missverständnissen führen, so lange nicht das *zweite* Gesetz, der der Stellvertretung, in Kraft ist. Es besagt: „Zeiten und Völker, deren besonderes Kunstbedürfnis optisch ist, treten in der Musik zurück, und umgekehrt, musikalisches Bedürfnis ist der Entwicklung der bildenden Künste nicht günstig.“ Nicht immer bleiben Augen- und Ohrensinn in gleicher Kraft nebeneinander; nach der ersten Jugend der Völker pflegt sich eine Trennung, die Bevorzugung des einen oder anderen Teils einzustellen. Einem Donatello, Bramante, Michelangelo, Lionardo, Raffael, Correggio vermag der erwachsene italienische Genius keinen Tonkünstler gleichen Ausmasses entgegenzustellen. *Italien* wird in der Musik Einfuhrland; niederländische und deutsche Musiker decken seinen Bedarf. Aber die Zeit der Augensinnlichkeit geht mit dem

Tode Michelangelos (1564) zu Ende; die Führung in den bildenden Künsten wird abgegeben; eine neue Zuwendung zur Musik zeigt sich, als Palestrina das Erbe des niederländischen Kontrapunktikers antritt, Andrea Gabrieli den Flamen Cyprian de Rore ablöst. Eine Neuregelung der musikalischen Ausdrucksweise bahnt sich an, und mit der Wende des Jahrhunderts setzt sich Italien an die Spitze der Bewegung, die die Musik in das Barock geleitet. Die Ausländer, die nach Italien gehen, geben nicht mehr, sie *empfangen*. Italien wird Ausfuhrland (Monodie, Generalbasspraxis, Oper, Solokonzert) und bleibt es bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein. Während dieser Zeit, deren Ausdruck natürlich in Kurven verläuft, vermag Italien mit Ausnahme Berninis und der römischen Architekten in der bildenden Kunst die frühere Höhe nicht mehr zu erreichen.

Die *Niederlande*, die im 15. Jahrhundert *neben* den von Eyck, van der Weyden und Memling Dufay, Okeghem und Obrecht gesehen hatten, geben seit dem 16. Jahrhundert das Spiegelbild der italienischen Verhältnisse: sie werden ohrensinnlich. Die Linie der grossen Musiker führt von Josquin zu Orlando. Sweelinck aber, schon italienisch geschult, ist Zeitgenosse der grossen niederländischen Maler Brueghel, Hals, Rembrandt, Rubens. Die Verhältnisse in *Deutschland* sind schwerer zu durchblicken. Die frühen Musiker Agricola, Finck, Stoltzer können mit Dürer, Grünewald, Holbein nicht in Vergleich gesetzt werden. Nach Senf ergiebt sich eine Zeit der Lähmung; mit dem Eintritt des 17. Jahrhunderts setzt, immer unter Einfluss Italiens, eine Aufwärtsbewegung ein, die zu Bach, Händel, den Mannheimern, Gluck, den Wiener, „Klassikern“, den Romantikern, endlich zu Wagner führt und die Weltgeltung der deutschen Musik bedeutet. Die Maler, die während dieser Zeit in Deutschland gross werden, bilden sich in *Paris*. Auch *Frankreich* hat zunächst, im 13. Jahrhundert, die Gleichzeitigkeit von Musik (Leonin, Perotin) und bildender Kunst (Kirchen in Paris, Reims, Amiens, Chartres): es gerät dann unter italienischen Einfluss und wird von der Mitte des 17. bis in das 18. Jahrhundert hinein augensinnlich.

Das *dritte* Gesetz, das der Umschmelzung, wurde am Beispiel des italienischen Madrigals erläutert: wie diese Kunstform unter dem südlichen himmel ihre nordische Heimat vergisst und geradezu zu einem charakteristischen Merkmal der italienischen Re-

naissance wird, so sind auch sonst derartige Umschmelzungen zu beobachten.

Das *vierte* Gesetz ist das der Grenzverschiebung. Es spricht dem ruhigen, statischen Stile die bildenden Künste, dem bewegten dynamischen Stile aber die Musik zu. Anfang und Ende dieser Stilperioden liegen nie beieinander. So zeigt sich die bildende Kunst noch klassizistisch, während K. Ph. E. Bach schon romantische Töne anschlägt; so ist die heutige Musik (beinahe) noch romantisch, während die bildenden Künste längst neue Wege gesucht und gefunden haben.

Die höchst geistvollen und im Ganzen überzeugenden Ausführungen des Herrn Professor Sachs verträgen vielleicht eine Ergänzung in der Richtung auf eine von ihm nur gestreifte Art künstlerischen Ausdrucks: der *Dichtnug*. Auch hier, in dem Wechselverhältnis musikalischer und poetischer, auch philosophischer Gezeiten liessen sich zweifellos wichtige Erkenntnisse gewinnen.

Mochte auch die farbenfrohe Ausschmückung der Strassen der Stadt weniger der Musikwissenschaft als dem Schützenfeste gelten, so haben die Teilnehmer der Tagung doch tiefsten Grund zur Dankbarkeit für alle Freundlichkeit, die ihnen aus der Bürgerschaft entgegengetragen wurde; und das gute Verhältnis spiegelte sich denn auch darin, dass die Bückeburger uns mit vertrauender Freundlichkeit ihre im Grün der Gärten versteckten Häuser öffneten und wiederum die geselligen Zusammenkünfte der Gelehrten mit ihrer Gegenwart belebten und verschönten. So klang die Veranstaltung aus in vielfachem Dank und ein frohes „Auf Wiedersehen“.

Th. W. WERNER

ANGLETERRE

While there has during the last year been no outstanding event or commemoration which has drawn attention to any particular class of music, there has been much activity and a certain number of events which make for change. First one must notice with very deep regret the deaths of Sir Frederick Bridge, Sir Charles Stanford and Sir Walter Parratt among the elders, all engaged in making music but all also deep students of the past, also of Mr Cecil J. Sharp, one of the most prominent leaders of the revival of folksong and of Mr. Philip Wilson, a young musicologist whose ability and enthusiasm were admirably balanced. The retirement of Sir Richard Terry from the post of musical director at Westminster Cathedral is sure to have some effect upon the productions of ancient and modern music there, though we are assured that the two young priests who are jointly filling the post will continue the tradition he founded during his twenty-four years of activity. He is now taking a larger share in the general musical life of the country by his work as adjudicator at many of the Competition Festivals, as a popular lecturer and as Editor of *Musical News and Herald*. His work as a collector and editor of old Sea Shanties (the songs sung by the sailors at their work on the old sailing vessels) is receiving considerable public appreciation by the efforts of Mr John Goss, a young but popular singer, who with the assistance of a vocal quartet is giving very vivid presentations of some of them at the Music Halls and other places of entertainment. There is going on a great revival of old music in the programmes of concerts generally, particularly in individual recitals but also in a less degree at the Queen's Hall Promenade Concerts and the concerts of the London Symphony Orchestra. At the former of these two great series the symphonies of Haydn have received an attention that is remarkable in these days, at least one each week during the ten weeks' season having

been played. Besides this, in place of the novelties usually produced but entirely omitted during the present season, other early classics have been given prominent positions, among them being Vivaldi's Concerto in B minor for Four solo violins and Orchestra and the same composer's Violin Concerto in A minor, works by Boyce, Byrd and most of all by Bach, whose Concerti are among the most popular works in England to-day. Under Serge Koussevitsky the London Symphony Orchestra have revived, in programmes that have been largely modern, works by the eighteenth century Polani and Riegel and have played the suite of Ancient Airs and Dances (by Molinari, Galilei and others) of Respighi, Mention must also be made of the continued work of the Bach Choir under Dr. R. Vaughan Williams and the Oriana Madrigal Choir under Mr. C. Kennedy Scott. The Glastonbury Festival and Summer School, under the direction of Mr. Rutland Boughton, has after a lapse of a complete year, been revived and special attention has been given to the Arts of the Middle Ages, Sir Richard Terry lecturing on the Music of that period, Mr. H. J. Chaytor on The Troubadours, Mr. William Poel on The Drama and Mr. G. K. Chesterton on „The True Moral of the Middle Ages". Incidentally it is interesting to note that Mr. Boughton's new opera "The Queen of Cornwall", based on the play of Thomas Hardy and produced for the first time during the festival, has its subject the loves of Tristan and Isolde, though at a later period in their lives than that treated by Wagner. The great Empire Exhibition at Wembley has provided some interest for musicologists and musicographers chiefly in the instruments which had been brought from the East, The literary side of the subject has been exceedingly well attended to, and while the following lists are made as complete as possible, it is certain that many articles have appeared in the non-musical journals which of necessity are omitted.

Among the books the most important is a new edition of *The Philosophy of Music*, by William Pole, the new edition having an introduction by Edward. J. Dent and notes by Hamilton Hartridge. This is published by Messers Kegan Paul, Trench Trübner & Co.

A History of the Royal Academy of Music from 1822 to 1922 by Mr. Frederick Corder, who has just retired from his position as

Professor of Composition and archivist at that institution is issued from the Anglo-French Music Company;

Music and Mind, a psychological and sociological study by Dr. T. H. Yorke Trotter is published by Methuen & Co.

The Necessity of Art, a collection of essays by various writers, not directly concerned with music but with some incidental remarks that are of value, is published by The Student Christian Movement, and

Byzantine Music and Hymnography, by H. J. W. Tillyard comes from The Faith Press, while Messrs. J. & W. Chester have a very poignant little work,

The Evolution of music through the History of the Perfect Cadence, by A. Casella

Just at the moment of writing comes also

A Dictionary of Modern Music and Musicians

Edited by Dr. Eaglefield Hull with the assistance of a Committee consisting of Sir Hugh Allen, Prof. Granville Bantock, Mr. E. J. Dent and Sir Henry Wood. The backward limit of time is fixed about 1880, a year of „beginnings” in England as elsewhere. The articles on national music have been entrusted to leading authorities in each country, while that on „Harmony” is the work of a group of eight composers and theorists who have agreed as to its general principles. Altogether there are 155 contributors and the work is published by Messrs J. M. Dent & Sons.

„Music and Letters”, edited by A. H. Fox-Strangways, is our one miscellaneous quarterly journal, and is full of interest. The articles most notable in this year’s issues are in the issue of January 1924;

Mediæval Christmas Carols, by Judith Ashley

The Beginnings of the Chapel Royal, by W. H. Grattan Flood in the issue of April 1924;

The Appoggiatura, by Ernest Walker.

Sixteenth Century Service Music, by Dom A. Hughes, O. S. B., *Doubling Castle* (on editing old music) by Sylvia Townsend Warner,

J. A. Andre on Mozart’s Manuscripts, by C. B. Oldham in the issue of July 1924;

Musical Parlance in English Literature, by W. Wright Roberts,

An Unimaginative Man, (Cherubini), by A. E. Brent Smith,
The Influence of Berlioz on Richard Wagner, by G. E. H. Abraham.

Dryden and the Beginnings of Opera in England, by J. Mark,
The Evolution of the Organ, by the late C. F. Abdy Williams,
Composer Critics, by Yorke Bannard,
Melody, by H. J. Watt.

„The Organ” also a quarterly has a more specialised but remarkably widespread interest. Among its articles are;

A Traditional Schnetzler Organ, by A. C. Bennett,
Organs in the Abbey Church of Tewkesbury, by Andrew Freeman,
Figured Bass in Bach's Music, by Alexandre Cellier,
Interesting London Organs, by Gilbert Benham,
Organs in the Church of St. Louis-des-Invalides, by Felix Raugel,

in the issue of Janaury 1924;

Organs at the Foundling Hospital, by Andrew Freeman,
Collecting Organ Literature, by Ernest E. Adock,
Impressions of a Less-known Schulze Organ, by D. Batigan Verne,

in the issue of April 1924;

The Organs of Gloucester Cathedral, by Andrew Freeman,
The Grand Organ of the Cathedral of Dijon, by A. C. de Brisay,
Gottfried Silberman and his Times, by J. Matthews,
The Organ of the Chapel of the Chateau de Versailles, by Felix

Raugel,

Some Little Known Foreign Organ Music, by M. P. Conway,
in the issue of July 1924.

„The Sackbut”, formerly devoted almost entirely to modern music has now as wide an appeal as any others, the comments of its Editor, Miss Ursula Greville, adding considerably to its brightness. Among the articles which have appeared since my last report are the following:

October, 1923;

Gustav Mahler, by Adolp Weisseman,
Nicholas Gatty, by Herbert Antcliffe,
Endurance, by Watson Lyle.

November 1923;

An Oratorio, by Ursula Greville,
Music in the Diary of John Evelyn, by Jeffrey Pulver,
Modern Music; Its Appreciators and Depreciators, by Jerome Hart,

An Hour of Community Singing, by W. G. Whittaker,
December 1923:

Music and Its Human Expression, by M. S. Gillet,

Style in Musical Art, by Yorke Bannard,

Weber as a Man, by André Coeuroy,

January; 1924;

Khoresmian Notation, by Prof. V. Belaiev,

February, 1924;

Australian Community Singing, by Dr. W. G. Whittaker,

Beginnings of Opera in Vienna, by Dr. Egon Wellesz,

March, 1924;

Musical Life in Tudor England, by Jeffrey Pulver,

April, 1924;

Rossini in London, by Guiseppe Radiciotti,

Troubadours, by Grizelle Strang Steel,

May, 1924;

May Day Folksongs, by C. A. Dawson Scott,

A Philosophy of History which Renders Music her Due, by
Frederick H. Martens,

June, 1924;

Art, Religion and Clothes, by Herbert Antcliffe,

Sir R. R. Terry and Westminster, by Herbert Hughes,

Gesture in Song, by Ursula Greville,

July, 1924;

The Influence of Handel on Victorian Morals, by Cyril Scott,
August, 1924;

Manuscripts of the Masters, by Anthony Clyne.

„Musical Opinion” has a reputation for versatility which the list of its articles does not belie. It has lately devoted an increasingly large amount of space to news of provincial festivals and concerts, but the following articles are chosen from among many of more scientific interest:

January, 1924;

The Growth of the Orchestra, by Adam Carse,

February, 1924;

The Philharmonic Society, by Francesco Berger,

An Error of Judgement (Berlioz's *Les Soirees de l'Orchestre*)
by Eric Blom,

May, 1924:

- Troubadours in Provence*, by Grizelle Strang Steel,
Records of British Organ Builders, by Andrew Freeman,
 July, 1924;
 „*The Beggar's Opera*” and *Schoelcher*, by Andrew der Ternant.
 „Musical Times” is another miscelleaneous journal, in which
 the following have appeared:
 October, 1923;
Violin Tutors of the 17th Century, by Jeffrey Pulver,
Burmese Music, by Paul Edmonds,
 December, 1923;
Round about the 'Forty-Eight', by „Feste”,
 January, 1924;
Pearsall's Letters, by W. Barclay Squire,
The Cembal d'Amour, by E. van der Straeten,
The Seventeenth Century on Quarter-tones, by Gerald Hayes,
 February, 1924;
The Conductor and his forerunners, by Wiliam Wallace,
Boris Godunov: genuine and otherwise, by M. D. Calvocoressi,
 April, 1924;
A Forgotten Prophet, by Gerald R. Hayes,
 March, 1924,
New Light on Early Tudor Composers, by W. H. Grattan Flood,
 May and June, 1924;
Purcell's Church Music, by H. D. Statham,
 June, 1924;
Notes on Monteverde's „Orfeo”, by Frank Howes,
Limitations and Art, by Herbert Antcliffe,
 July, 1924;
Erba, Urrio, Stradella and Handel, by P. Robinson,
 August, 1924;
The Performance of Elizabethan Music, by Heathcote H.
 Statham.
 „The Chesterian” makes up in quality for what it lacks in
 quantity, and it is seldom that a number fails of it least one pro-
 vocative article, This year are,
 December 1923.;
John Evelyn on Music, by Eric Blom,
 January, 1924;
On Dutch Music, by Alexander Voormolen,

January and February, 1924;

Chamber Music for Wind Instruments, by Louis Fleury,

February, 1924:

Bedrich Smetana, by Jan Löwenbach,

May, 1924;

The Psychological Roots of Modern Music, by Rudolf Felber,
Two Unpublished Letters of Berlioz.

As its title suggests „Musical News and Herald” has little space for anything but brief articles on current topics, but the following seem to be of wide interest:

January 12, 1924;

A Case for a New Notation, by Oliver Stewart,

March 29, 1924;

Some Charms of Old Music Printing. by Coralie Dutordoit,
May 24, 1924;

Ashanti Music at the Empire Exhibition, by G. A. Pfister,

July 12, 1924;

William Byrd and My Lady Nevells Book, by Hilda F. Andrews,

The Cult of the Flute, by Herbert Antcliffe,

July 19, 1924;

Oriental Music. by Anthony Clyne,

August 23, 1924;

The Chapel Royal, Its Influence on English Music, by F. A. Hadland.

Dr E. H. Fellowes has now completed his edition of works by The English Madrigalists and the whole has been issued in 36 volumes by Messrs Stainer & Bell under the title *The English Madrigal School*. The works, nearly a thousand in number, are entirely secular and are by Thomas Morley, Orlando Gibbons, John Wilbye, John Farmer, Thomas Weelkes, William Byrd, Henry Lichfield, Thomas Tomkins, John Ward, Giles Farnaby, Thomas Bateson, John Bennet, George Kirkbye, Francis Pilkington, Richard Carlton, Henry Youll, Michael East, Richard Alison, Robert Jones, Thomas Vautor, Michael Cavendish, Thomas Greaves, John Mundy and Wiliam Holborne, besides those comprised in *The Triumphs of Oriana*, Messrs. J. & W. Chester have issued *Two Songs from „A Pilgrim's Solace”* by John Dowland, transcribed for voice and pianoforte with violin obligato by Peter Warlock and Philip Wilson, and a Second

Series of „The Tudor Edition of Old Music”, including *Man first Created* was with String Quartet by Thomas Greaves, *If Floods of Tears*, with String Trio by Thomas Bateson and *Cuckoo*, with string Quartet by Richard Nicholson. The Editor of this series is Gerald M. Cooper. As an aid to popular appreciation of old music Messrs. Curwen have published a series of works suitable for schools and amateur societies among which are Byrd's *The Leaves by Green* edited by Sir Richard Terry, a Gavotte and Rondo by Bach, and three sets of pieces by Purcell edited respectively by Arthur Bliss, W. Y. Hurlstone and Cyril Rootham.

Among musical activities one may mention the Elizabethan Festival in London which attracted a far larger number of entries than it did at its inauguration the previous year, and at which a fine massed performance of some of the works was directed by Mr. Edgar T. Cook. Purcell's *Dido and Aeneas* is growing in favour and has several performances in the provinces, notably at the Shirehampton and Petersham Festivals, though unfortunately the series of performances announced to be given in Hyde Park (in the open air theatre) had to be abandoned. The annual Conference of the British Music Society, held at Liverpool, was bewilderingly varied, and included debates on „The Amateur in Opera — a problem for the Composer”, „Music in Education; — the necessity for a Musical Adviser to all Education Authorities” and „The Value of Musical Criticism” besides concerts and social gatherings. The speakers in the debates included Messrs. John Tobin, Cyril Rootham, Herbert Antcliffe, Adrian C. Boult, Arthur Somervell, W. G. Whittaker, A. W. Pollitt, Edwin Evans, M. D. Calvocoressi and G. Bernard Shaw. Among the performances were one of Dr. Vaughan Williams's „Old King Cole” Ballet, old songs and Chamber Music (with a brief lecture by Mr. W. W. Cobbett) and a demonstration of methods of teaching children how to appreciate orchestral music. The British National Opera Company has given admirable performances of Mozart's operas both in London and the provinces and the Royal Carl Rosa Opera Company is reviving a number of works which have been neglected in recent years.

To the Musical Association Sir W. Henry Hadow has given a series of three lectures on *The Balance of Expression and Design in Music*, and other lectures to this body have been *Criticism of*

the Living by Dr. George Dyson and *The Musical Nature of Speech and Song* by Sir Richard Paget. Very admirable papers have also been read at the Trinity College of Music on *The Need of General Culture for Musicians* by Mr. W. W. Cobbett and on *Dr. Burney* by Dr. J. C. Bridge. The annual Conference of the Incorporated Society of Musicians was held at Cambridge and papers were read by Sir Hugh Allen on *The Man in the Street*, Sir Dan Godfrey on *Municipal Music and its influence on Musical Education* and Dr. Adrian C. Boult on *The Ideal Concert Programme*. There were also discussions on *The Place of the Amateur in Music* and on *Harmony of Yesterday and To-day*. In this last Dr. Eaglefield Hull dealt with the technical aspect and Mr. E. J. Dent with the historical aspect of harmony.

HERBERT ANTCLIFFE

ETAT TCHECOSLOVAQUE

Im folgenden berichte ich über einige Erscheinungen des deutschen musikwissenschaftlichen Lebens in der tschechoslowakischen Republik.

Namen und Tätigkeit der Dozenten an der deutschen Universität in Prag sind aus dem Lektionskatalog der Universität und aus den Zusammenstellungen der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ ersichtlich, wo auch die Berichte über die Vorträge in der „Deutschen Musikgesellschaft“ (Dr. Engländer, Dr. Einstein) eingesehen werden können.

An Dissertationen sind zu erwähnen:

1922 Anton Maria *Michalitschke*: Theorie des modus (gedruckt in „Deutsche Musikbücherei“, Gustav Bosse Regensburg, Bd. 51.)

1922 Heinrich *Swoboda*: Die nachbeethovensche Variationsform.

1923 Karl *Nowak*: Beiträge zur Gestaltenlehre in der Tonkunst.

An Publikationen erwähne ich die grossangelegte *Smetana*-biografie von Ernst *Rychnovsky*. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt), welche die umfassendste und einzige abgeschlossen grosse Biografie des tschechischen Meisters ist. Ich verweise darauf, dass auf tschechischer Seite bisher keine vollständige Biografie Smetanas, die strengeren Anforderungen entsprechen würde, vorliegt, Eine Biografie Hoffmeisters, die in der Sammlung „Zlatoroh“ erschienen war, wird jetzt allerdings durch den berufensten Smetanaforscher Prof. Nejedly, ersetzt, Das biografische und kritische Material ist jedoch unter den Händen Nejedly's derart angewachsen, dass die ursprünglich mit einem Band projektierte Biografie zweibändig wird. Ausserdem arbeitet Nejedly an einer monumental gedachten grossen Smetanabiografie, deren erster Teil, die Jugend des Meisters bis 1836 behandelt und vor kurzem erschien. Rychnovskys Buch ist demnach die erste grosse und vollständige Smetanabiografie überhaupt. Auf 359 Seiten behandelt der Verfasser eingehend das Leben und Werk

Smetanas, wobei hisher ganz unbekannte und äusserst wertvolle Quellen ans Licht gezogen und die Werke des Komponisten eingehend und liebevoll analytisch und kritisch behandelt werden. Inhalt und Form des Buches können als gleich gut bezeichnet werden und es ist zu hoffen, dass auch Dvořák bald eine ähnliche Würdigung von deutscher Seite her erfährt.

Überhaupt ist es ungemein begrüßenswert aber selbstverständlich, dass von deutscher Seite ohne Voreingenommenheit und liebevoll an die Erschliessung und Erforschung slawischer Musik herantreten wird. Hier erwähne ich eine unter Beihilfe des slowakischen Universitätsprofessors Dr. Alois Koliseks von Rudolf Felber besorgte Bearbeitung slowakischer Volkslieder (Verlag Hüni in Zürich), die ausserordentlich interessant und lehrreich ist. Gelegentliche pentatonische Melodik, archaische Wendungen, Ganztonschritte, freie Rhythmik, Seltenheit des Tripeltaktes, Betonung, des schlechten Taktteils, Synkopenbildungen zeichnen das slowakische Volkslied aus, das auch in der Tonalität (Häufige Verwendungen der sogen. Zigeunertonart, Erhöhung der vierten Mollstufe) (das Jahrhunderte lange Zusammenleben der Slowaken und Ungarn erkennen lässt. Die Klavierbegleitung Felbers der auch die Texte ins Deutsche übersetzt hat), welche anstelle der originalen slowakischen Instrumentenbegleitung Brummeisen, Dudelsack, Cymbal und Fujara (slowakische Hirtenpfeife) steht, ist geschickt und stimmungsvoll, oft freilich überladen.

Der Prager Verlag Gustav Fanta Nachf. hatte den guten Einfall, ein „*Prager Theaterbuch*“ das Carl Schluderpacher zusammengestellt, herauszugeben. Den Musikhistoriker interessieren die Abhandlungen von Heinrich Teweles: „Zur Geschichte unseres Theaters“, Wolzogens: „Deutsche Meister und die Prager Oper“ Steinhard: „Beethovens böhmische Bekanntschaften“, Oskar Wiener: „Vergessene Prager Bühnen“ (mit theatergeschichtlichen Ergänzungen von Steinhard) Adolf Weissmann: „Die europäische Opernkrise“, u a.

Aus der Feder des Referenten erschien im Verlag Dr. Josef Flesch Prag eine musik-kulturgeschichtliche Studie: „Alte jüdische Spielleute und Musiker“, die die Stellung der Juden in der älteren europäischen Musikgeschichte behandelt und im Anhang eine Anzahl von Archivalien betreffend die Prager jüdischen Spielleute des 17. Jahrhunderts abdruckt.

Musikgeschichtliche Bedeutung für Böhmen hat auch das umfangreiche, bei Manz in Wien erschienene und geradezu fürstlich ausgestattete Buch von Heinrich Benedikt: „*Franz Anton Graf von Sporck*“ Graf Sporck, der u.a. auch mit J. S. Bach in Verbindung stand, ist der Begründer der ersten stehenden Oper in Prag. Benedikt hat uns aus den umfangreichen Aufzeichnungen und Korrespondenzen Sporcks die Geschichte dieser Operntruppe dargelegt und die Gestalt der zu seiner Zeit berühmten und vielgehassten Persönlichkeit des Grafen, der auch das Waldhorn von Paris nach Böhmen brachte und vor dem Bach nochmals in der „Bauernkantate“ seine Verbeugung macht, plastisch herausgearbeitet.

Über die deutsche Musikzeitschrift „Der Auftakt“ ist seit meinem letzten Referat nur das Beste zu berichten. Unter der bewährten Leitung Dr. Steinhards hat sich die Zeitschrift eine führende Stellung erobert und nähert sich durch eine glückliche Synthese moderner Musikkritik und historischen Essays dem Vorbild der deutschen Musikzeitschrift. Eine neue Zeitschrift, „Hochschulwissen“, die der volkstümlichen Darstellung von wissenschaftlichen Errungenschaften dienen soll, ist gegründet und soll auch musikwissenschaftliche Essays enthalten. Das zweite Hef, bringt eine knappe und vorzügliche Darstellung zur „Geschichte unserer Notenschrift“ von Prof. Rietsch und eine musikwissenschaftliche Literaturübersicht aus der Feder des Referenten. Gelegentlich des 75 jährigen Bestandes der „Rede- und Lesehalle der deutschen Studenten in Prag“ kam eine Festschrift heraus, in welcher Prof. Friedel Pick über die ältesten Prager Studentenlieder schrieb und das neumierte Stück „Praga mater artium“ veröffentlicht.

Das bevorstehende „Internationale Musikfest Prag 1924“, das im Zeichen der Smetanafeier steht, wird neben tschechischer, französischer, polnischer, italienischer Musik vor allen auch deutsche Musik zur Aufführung bringen. Das Schönbergsche Monodrama „Erwartung“ wird mit besonderer Spannung erwartet. Vielleicht ist das Fest, wie das Smetanajubeljahr überhaupt geeignet, eine Basis für eine Annäherung tschechischer und deutscher Kunst zu schaffen. Die Aufführung von Smetanas „Kuss“ im Deutschen Theater, während zu gleicher Zeit im tschechischen Theater die „Meistersinger“ gespielt wurden, wäre ein günstiges Zeichen.

Dr. PAUL NETTL

RUSSIE

Zu Beginn unseres Jahrhunderts lässt sich in Russland ein Streben nach Vereinigung der sich für die Fragen der Musik interessierenden Personen zwecks Erlangung einer gewissen Regelmässigkeit in der Arbeit bemerken. Im Jahre 1902 entsteht in Moskau eine Musikwissenschaftliche Gesellschaft, deren Tätigkeit aber nach 2—3 Jahren wegen Mangel und geringer Zugänglichkeit ausländischer Literatur allmählich erschlappt. Da entsteht unter Moskauer Musikern (S. Tanejew, W. Bulitschew, E. Rosenow, A. Gretschaninow, M. Kurbatow, D. Schor, M. Iwanow-Boretzky) der Gedanke, eine musiktheoretische Bibliothek zur öffentlichen Benutzung zu gründen; die Gesellschaft vereinigte sich zur Ausführung dieser Aufgabe im Jahre 1908—1909. Im Jahre 1913 zählt sie etwa 300 Mitglieder und hat schon eine ausgezeichnete Noten- und Büchersammlung in ihrem Besitz. Die Gesellschaft veranstaltet in Moskau eine Reihe von Vorträgen aus den einzelnen Gebieten der Musikforschung. Der Weltkrieg verhinderte wie die wissenschaftliche Arbeit der Gesellschaft, so auch die weitere Ausführung der Hauptaufgabe der Gesellschaft — die Vervollständigung der Bibliothek. Erst mit der Oktober-Revolution kehrte die Möglichkeit einer fruchtbaren Vereinigung der auf dem Gebiete der Musikwissenschaft Arbeitenden zurück. Das Jahr 1919 muss als Wendepunkt in der Geschichte der russischen Musikwissenschaft betrachtet werden: es entsteht an der Akademischen Abteilung des Volkskommissariats für Aufklärung zu Petersburg eine wissenschaftlich-musikalische Association, welche während der Jahre 1919—1920 besteht und zwei Berichte über ihre Forschungen herausgibt; gleichzeitig entsteht in Moskau: 1) eine Wissenschaftlich-Technische Abteilung der musikalischen Gruppe zur Förderung der proletarischen Kultur mit 5 Sektionen (eine physikalisch-physiologisch-psychologische, eine technische, eine theoretische, eine methodologi-

sche und eine zur Erforschung des Musiklebens der Massen) — und 2) eine Akademische Abteilung der Musikalischen Gruppe des Volkskommissariats für Aufklärung, deren Arbeit in dreierlei Richtungen erfolgte: der theoretischen, der experimentellen und der ethnographischen. Im Frühling des Jahres 1921 entstand, im Zusammenhang mit der begonnenen Reorganisation der Akademischen Abteilung des Volkskommissariats der Aufklärung und mit der Aufhebung der Theoretischen Abteilung der musikalischen Gruppe zur Förderung der Proletarischen Kultur, die Frage nach einer neuen Form der Vereinigung russischer Musikforscher, welche durch die Gründung des Staats-Institutes für Musikwissenschaft (GIMN) gelöst wurde. Die erste Sitzung der Mitglieder des neuen Institutes fand am 25. XI 1921 statt, die Eröffnungsfeier etwas später am 1. XII. Laut der wissenschaftlichen Struktur des GIMN, welche von einem Mitglied des Institutes, P. Rentschitzky, ausgearbeitet wurde und der Struktur der Musikwissenschaft selbst entspricht, bilden die Mitarbeiter des GIMN eine Reihe ständiger und periodischer Gruppen. Der ständigen Gruppen (Associationen) giebt es vier: die historische, die ethnographische, die theoretische und die philosophische, welche den vier Hauptzweigen der Musikwissenschaft entsprechen. Die periodischen Sectionen stellen sich die Aufgabe, einzelne Probleme der Musikwissenschaft zu lösen. Das Institut hat auch Hilfsanstalten: a) die oben schon erwähnte musiktheoretische Bibliothek (jetzt aus etwa 36000 Bücher- und Notenbänden bestehend), b) ein Laboratorium von automusikalischen Instrumenten, c) ein akustisches Laboratorium, d) eine Werkstatt zur Verfertigung von Streichinstrumenten, e) eine Muster-Werkstatt für Volksinstrumente, f) ein phonographisches Archiv, g) ein Laboratorium für metriko-tektonische Analyse von Musikwerken, h) ein vokalmethodologisches Laboratorium und i) eine Empfangsradiostation.

Während des zweijährigen Bestehens des Institutes wurden folgende Arbeiten durch seine Mitglieder ausgeführt.

Die historische Assoziation versammelte sich alle 8 Tage; jede Sitzung begann stets mit einem Vortrag, der danach von den Mitgliedern der Association besprochen wurde. Es mögen die wichtigsten davon genannt werden: W. Jakowlew charakterisierte die Bedeutung M. Wielehorsky's für die russische musikalische

Kultur; A. Chochlofkina gab auf Grund der „Correspondance“ von Laharpe ein Bild des musikalischen Lebens von Paris zu Zeiten Glucks; M. Stanischewa bot einige Kapitel aus ihrem Familienarchiv über N. Rubinstein und W. Odojewsky; K. Kuznetzow, der Leiter der historischen Association, machte eine Mitteilung über die Rolle der Arianer in der musikalischen „Renaissance“ des IV. Jahrhunderts, über die Hymnen der Flaggellanten und gab einige Kapitel aus seiner im grossen Masstab gefassten Arbeit „Glinka und seine Zeit“; ausserdem machte er Mitteilung über eine Arbeit von M. Alexejew „Materialien zur Geschichte des Musiklebens im Anfang des XIX. Jahrhunderts in Kiew“ und „Zur Frage über Schilin, einen russischen Musiker aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts“. Ein bekannter Spezialist in der altrussischen Kirchenmusik, W. Metallow, hielt einen methodologischen Vortrag „Über das Studium der altrussischen Musik“ und machte Mitteilung über die Praxis des altkirchlichen Gesanges. Von grossem Interesse war die Bekanntmachung des Tagebuches von S. Tanejew (Vortrag von S. Popow, welcher mit seinem Sohn S.S. Popow den handschriftlichen Nachlass des verstorbenen Theoretikers und Komponisten bearbeitet hatte); diese Tagebücher charakterisieren die hervorragende und eigenartige Persönlichkeit des Verfassers und geben ein Bild des Musiklebens von Moskau in den Jahren 1897—1910. Z. Sawelowa referierte über ein im Jahre 1818 in Charkow erschienenenes Buch über Musiktheorie und Musikgeschichte—ein Werk von Goes de Kalvé, einem Emigranten aus Ungarn (später Privat-Docent der Universität Charkow). M. Iwanow-Boretzky trug vor über das im XVIII. Jahrhundert von Th. Breitkopf in Petersburg herausgegebene „Musikalisches Journal der italienischen Oper“, von dem ein Exemplar auf dem Boden eines herrschaftlichen Landhauses aufgefunden worden war; ausserdem berichtete er (teils auf Grund seines Familienarchivs) über die künstlerische und paedagogische Tätigkeit seines Grossvaters (mütterlicher Linie), des Pianisten und Propagandisten der „Historischen Konzerte“ Mortier de Fontaine. Einige Vorträge wurden von musikalischen Illustrationen begleitet, wie z.B. der Vortrag von P. Ssenitzka, der die Association mit der modernen Ukrainischen Musik bekannt machte, der von P. Kowalew, welcher die Tätigkeit von F. Schreker charakterisierte, und die

beiden Vorträge von N. Schilajew über die Lieder von Bizet und die Klavierwerke von S. Prokofiew. Zur Zeit sind zwei Bände von Aufsätzen der Associationsmitglieder im Drucke, von denen einer ausschliesslich S. Tanejew gewidmet ist.

Die Tätigkeit der ethnographischen Association, die durch W. Passchalow geleitet wird, bestand im Sammeln, Studium und Vorlegen von Mustern des Volksschaffens. Das grösste Interesse bieten die „historischen Sagen“, vom Volkssänger P. Schirokow aus Archangelsk notiert, die Lieder und instrumentellen Weisen der Grenzvölker der Republik im Vortrage der Volkskünstler, ebenso auch die phonographisch aufgenommenen Lieder aus dem Repertoire des Hindu Abdul-Kajuma. Untersucht und wissenschaftlicher Kritik unterzogen wurden die Liedersammlungen der Terschenkosaken (vom Mitgliede der Association I. Jakowlew phonographisch aufgeschrieben) und die Volkslieder aus dem Gouvernement Ssaratow. Zur Zeit liegt schon ein grosses Material zur Herausgabe einer Liedersammlung der Völker Russlands vor. Ausserdem hat die Association das Archiv der verstorbenen bekannten Liedersammlerin Linewa bearbeitet. Zur Veröffentlichung des wissenschaftlichen Nachlasses der Musikethnographen N. Jantschuck und W. Fedorow waren zwei spezielle Commissionen gebildet, welche das hinterlassene umfangreiche Material in Ordnung gebracht und zwei Liedersammlungen zum Druck vorbereitet haben. Es gelang der Association, eine öffentliche Sitzung und ein ethnographisches Konzert zu veranstalten. Ausserdem sind in den Sitzungen der Association einige Vorträge gehalten worden: so von A. Kastalsky „Über die Eigentümlichkeiten der russischen Volksmehrstimmigkeit“ (jetzt schon im Druck erschienen) und von S. Tolstoi „Über die Harmonisierung der Lieder von Schottland“ und „Über die Lieder der Nordamerikanischen Indianer des Stammes Tshi-Ni-Wo“.

In der philosophischen Association sind folgende Vorträge von K. Eiges (dem Leiter der Association) gehalten worden: „Die moderne Aesthetik als Kunstwissenschaft“, „Das Wesen der Musik“, „Die Programm-Musik“, weitere von A. Lossew: „Die philosophische Weltbetrachtung Wagners im Nibelungenring“, „Die philosophische Anschauung Scriabins“, „Über das Wesen und die Form des musikalischen Erlebnisses“, „Ein Verfahren der Phaenomenologischen Charakteristik des Musik-Objekts“,

„Die Grundlage des reinen Musikwesens“, „Untersuchungen des höheren aesthetischen Prozesses in der modernen experimentellen Psychologie“, von S. Belajewa- Exemplarsky über „Die instinktive Basis des aesthetischen Erlebnisses und Schaffens“ und „Die Lehre Kants über das Schöne in der Musik“. Ausserdem fand eine methodologische Discussion statt, an der C. Maltzewa, S. Belajew-Exemplarsky und A. Lossew teilgenommen haben: die erstere vertritt den Standpunkt der experimentellen, die zweite — der analytischen, der dritte — der phaenomenologischen Methode beim Studium des Auffassungs- und Entstehungsprocesses eines musikalischen Werkes.

Die Arbeit der theoretischen Association war hauptsächlich in einzelnen Kommissionen konzentriert. Eine gewisse praktische Bedeutung hatte die Kommission für Architekturakustik, von S. Lievschitz geleitet: sie stellte sich zum Ziel die weitere Anwendung und Vervollkommnung der Methode des amerikanischen Physikers Sabin über die Bestimmung des Reverberation-Optimums; mit Hilfe der von der Kommission konstruirten Apparate sind einige Konzert- und Theatersäle untersucht und dabei festgestellt worden, welche Änderungen in der Konstruktion und Einrichtung der Säle zwecks Verbesserung ihrer akustischen Eigenschaften gemacht werden sollen. Die Kommission zur „Untersuchung der Tonwahrnehmungen“, von C. Maltzew geleitet, befasste sich hauptsächlich mit Fragen der Tonpsychologie; die Arbeit verlief in dreierlei Richtungen: erstens wurde eine Reihe Abhandlungen besprochen, so zum Beispiel die Arbeit von E. Rosenow — „Eine neue Methode der Entwicklung des musikalischen Gehörs“, die von Weld — „An experimental Study of musical enjoyment“, ferner: Stumpf „Anfänge der Musik“, die von C. Maltzewa — „Das Intervallerkennen im Zusammenhang mit dem Problem der Konsonanz und Dissonanz“ u. s. w. Zweitens wurden Kontrollversuche gemacht; so betraf z.B. eine Reihe von Versuchen die Frage des absoluten Tonbewusstseins in der Form, wie sie von Révész und Koehler gestellt worden ist; die Versuche bestätigten das Vorhandensein zweier grundverschiedener Typen des absoluten Tonbewusstseins. Eine andere Versuchserie stand im engen Zusammenhang mit der Arbeit von Baerwald — „Zur Psychologie der Vorstellungstypen“ u.s.w. Drittens wurden selbständige Experimente angestellt, so

z.B. die grosse experimentelle Arbeit von S. Belajewa-Exemplarsky über „Das Melodieerkennen“; hierher gehört auch der Versuch von K. Maltzewa, eine von ihr vorgeschlagene Methode anzuwenden, die es ermöglicht, ein absolutes Tonbewusstsein in verhältnismässig kurzer Zeit anzulernen; ferner Experimente, welche unter den wahrgenommenen Elementen der Töne diejenigen zu finden suchen, die vorzüglich den aesthetischen Eindruck bestimmen. Die Kommission „Zur Untersuchung musikalischer Begabung“, von M. Ssereisky geleitet, stellte sich die Aufgabe: 1) Tests auszuarbeiten, um eine objektive Methode zur Prüfung musikalischer Anlage zu gewinnen, 2) die Gesetzmässigkeiten in der Vererbung musikalischer Fähigkeiten zu verfolgen und ihre psychophysischen Korrelate zu bestimmen, 3) die Frage zu beantworten, in welchem Alter und in welcher Folge sich die einzelnen Elemente der musikalischen Begabung entwickeln, so z.B. die Auffassung des Rythmus, der Melodie, der Harmonie u. s. w., 4) eine musikalische Psychotechnik zu gründen. Die Ausarbeitung der Tests knüpfte sich an die schon vorliegenden Testreihen, wie die von Révész, Rupp u. s. w. Dieselben erlitten aber bedeutende Veränderungen: die von der Kommission ausgearbeiteten Tests wurden stets auf ihre Zuverlässigkeit geprüft. Von grosser Bedeutung ist die Arbeit der Kommission für Vokalmethodologie, von W. Bagadurov geleitet, welche zu ihren Mitgliedern alle bekannten Gesanglehrer und Universitätsprofessoren (Laryngologen und Physiker) zählt. Sie stellt sich die Aufgabe 1) das Studium der Geschichte der Gesangkunst, 2) das Studium des Processes der Stimmbildung und die Feststellung einer bestimmten Terminologie, 3) das Studium einzelner Faktoren der Stimmbildung, 4) das praktische Studium und die Prüfung der modernen Gesangsmethoden. Die Frage über die Befreiung der Musik aus den Fesseln der zwölfstufigen Temperatur beschäftigte das Institut seit den ersten Tagen seiner Gründung; eine besondere Kommission für Ausarbeitung des neuen Tonsystems untersuchte: 1) ein natürliches 17-stufiges Ober- und Untertonmodulationssystem, vorgeschlagen von E. Rosenow, nebst Projekt eines Harmoniums mit drei Manualen und Transpositionsvorrichtungen; 2) ein verschiebbares 28-stufiges Terzquintmodulationssystem nebst Projekt einer Klaviatur und einer beweglichen Transpositionswelle, 3) ein 53-stufiges gleichmässig tem-

periertes System nebst Projekt eines Harmoniums mit vier Manualen, vorgeschlagen von L. Ssabanejew. Die Kommission sprach sich für das letzte Projekt aus, aber der Mangel an Mitteln macht seine Ausführung zur Zeit unmöglich. Eine weitere Kommission arbeitete an Scriabin's musikalischem Nachlass: eine Reihe von Werken des verstorbenen Komponisten wurde redigiert und zum Drucke vorbereitet; im Jahre 1923 wurde ein Konzert mit diesen Kompositionen Scriabin's veranstaltet.

Ausser den Sitzungen der historischen, philosophischen, ethnographischen und theoretischen Associationen fanden im Institute alle acht Tage Plenarsitzungen (Colloquia) statt, wo Vorträge allgemeineren Interesses gehalten wurden. Die musikalische Akustik betrafen zwei Vorträge, von P. Leiberg „Combinationstöne und Schwebungen“ und von A. Ssamoilow „Die Stellung der musikalischen Intervalle auf der Linie, auf der Fläche und im Raum“ (die letzte Arbeit ist in den Nachrichten der Universität Kazan veröffentlicht worden). Das Gebiet der allgemeinen Musiktheorie berührten die Vorträge von B. Jaworsky über „Die Grundelemente der Musik“ (das Prinzip der Schwerkraft, die Lehre über die Tonarten), von N. Morosow „Über die musikalische Struktur der Töne“ und von V. Belajew „Die Logik des musikalischen Denkens“. Die Frage über die weitere Ausbildung des Tonsystems rief Arbeiten von P. Leiberg, E. Rosenow und P. Rentschitzky hervor, die eine klare und praktisch anwendbare Art der Nomenklatur und Notation der neu eingeführten Töne und Intervalle zu finden suchten. Die Frage nach der Struktur-Analyse von Musikwerken beschäftigte auch eine Reihe von Mitgliedern des Instituts: so boten N. Brjussowa und M. Medwedewa auf Grund der Tonart-Theorie von Jaworsky Analysen etlicher Werke von Bach, Liszt und Borodin. Andererseits gab G. Conus eine Reihe Formanalysen auf Grund seiner fein ausgearbeiteten „Metriko-tektonischen Methode“; die letztere zerlegt einen streng wissenschaftlichen, determinierten Inhalt in eine Reihe theoretischer Begriffe, deren Sinn bisher nur rein intuitiv in der unendlichen Mannigfaltigkeit subjektiver Deutungen empfunden wurde. Die Idee der Methode liegt darin, dass die innere Organisiertheit eines jeden, vokalen oder instrumentalen, musikalischen Werks mit voller Klarheit erst dann hervortritt, wenn man sein Skelett enthüllt, das seiner Tondecke kongruent

ist. Zur weiteren Aussarbeitung der Methode und Analysen der Formen ist in GIMN ein spezielles Laboratorium gegründet, in welchem eine Reihe Mitarbeiter unter der Leitung G. Conus's mehr als 100 Analysen musikalischer Werke aus allen Zeiten und von verschiedenen Stylen ausgeführt hat. P. Simin ist auf dem Gebiete der Instrumentenkunde tätig. Unbefriedigt von der vorhandenen Klassifikation der Musikinstrumente, schlägt dieser Forscher eine wissenschaftliche Einteilung nach Zweikordinatensystem vor. In einem anderen Vortrage sucht er die Selbstständigkeit der musikalischen Organologie als einer wissenschaftlichen Disziplin zu beweisen, sie von der Instrumental-Technik und der praktischen Instrumentierung abzugrenzen, und behandelt die Frage von den Ausdrucksmitteln der Instrumente. Ausserdem erforscht er das Klavierspiel mit Hilfe der mikrometrischen Analyse und der „Dechiffrierung“ der Weltemignon-pianonotenrollen; zu diesem Zwecke konstruierte er im Laboratorium Automusikalischer Instrumente einen speziellen Apparat. Die Arbeit auf diesem Gebiete hat erst vor kurzem begonnen; aus den gewonnenen Resultaten lässt sich aber schon ihre künftige Bedeutung wie in künstlerischer, so auch in paedagogischer Hinsicht ersehen; z. B. lässt sich bemerken, dass im Spiele Scriabins (ein Prélude und eine Mazurka) nur selten zwei gleiche Takte vorkommen; im Gegenteil giebt es solche, die vom Komponisten selbst vier-und fünfmal langsamer als der Anfangstakt gespielt wurden, obwohl nirgends ein rallentando steht. In einer der weiteren Plenarsitzungen machte E. Rosenow die Mitarbeiter des Instituts mit der Theorie O. Rutz's über die „Körperstellungen“ des Singenden und ihre Rolle bei der Stimmbildung bekannt; auch schlug er vor, die Diagramme des Engländers Aikin (mit einigen Modifikationen) zu benutzen: diese geben ein graphisches Bild der Forderungen, welche an den Sänger je nach der Art des Werkes gestellt werden. Ein grosses Interesse für die Vokalmethodologie bot der Vortrag von L. Rabotnow über „Die Stimmbildung beim Singen und Sprechen“ (siehe „Archiv der klinischen und experimentellen Medicin“ N. I, 1922 (Moskau) und in deutscher Sprache — „Zeitschrift für Hals- Nasen- und Ohrenheilkunde“, B. V. H, 3/4, 1923). Das Gebiet der Psychologie bereichert E. Rosenow mit zwei Vorträgen: „Die Bedingungen der Tonempfindungen“ und „Die Psychophysiologischen

Grundlagen der Tonartfolgen"; hierher gehören auch die Arbeiten von S. Belajew-Exemplarsky „Zur Psychologie des musikalischen Empfindens" (im J. 1924 im Drucke erschienen), von C. Maltzew: „Die Grundelemente der Gehörsempfindungen" und „Das absolute Tonbewusstsein". Auf dem Gebiete der Aesthetik treffen wir wieder die Arbeiten des unermüdlichen und vielseitigen Forschers E. Rosenow: ihm gehört die Priorität der Anwendung des Gesetzes der Sectio aurea an Musikwerken. Auch ist von Rosenow die Grundlage einer neuen „rationalen" Musikaesthetik ausgearbeitet worden: er meint, dass alle methaphysischen Theorien der Musikaesthetik im circulo vitioso des spekulativen Denkens sich bewegen und von der lebendigen Entwicklung der Tonkunst getrennt sind. Der Verfasser ist aber auch mit der experimental-psychologischen Richtung nicht einverstanden und bedient sich des Prinzips der Anziehungskraft des aesthetischen Objekts und des Instinktes des Selbst- und Geschlechterhaltungstriebes. Das aesthetische Problem berühren auch die Vorträge von L. Ssabanejew „Über das Farbengehör" und von A. Lossew: „Die Polemik Nietzsches gegen Wagner" und „Die Musikphilosophie von W. Odojewsky als Muster des Musikverständnisses zur Zeit der Romantik". Einige Colloquia waren der musikalischen Ethnographie gewidmet: hier muss der Vortrag von M. Gnjesin „Die Sagen der Donkosaken" und insbesondere der von V. Belajew „Die Arbeit von Uspensky über die Musik Mittelasiens" erwähnt werden; dem letzteren gelang es, eine eigenartige, wahrscheinlich vor Jahrhunderten angewendete, mittelasiatische Notierung zu entdecken und zu entziffern. Hierher gehört auch der Vortrag Lubimow's „Neue Forschungen auf dem Gebiete des altrussischen Volksinstrumentenbaues"; dieser Vortrag wurde mit Demonstrationen von „Dombren" (Lauten), „Gussli" (Zither), „Swireli" (Schalmeien) verschiedener Arten begleitet. Der Musikgeschichte waren viele Colloquia gewidmet. E. Rosenow demonstrierte seine Bearbeitungen der bis auf unsere Zeit erhaltenen Fragmente der griechischen Musik (Gesangaufführung mit Klavierbegleitung). K. Kuznetzow berührte in einer von seinen Arbeiten die Musik des Frühmittelalters als „Stylproblem"; in einer anderen versuchte er die Ursachen der „Renaissance" von Bach zur Zeit der Romantik zu erklären. N. Kotschetow las zwei Kapitel aus seiner Arbeit „Die

Evolution der Form in der Musik" vor. M. Iwanow-Boretzky hat drei Vorträge gehalten: „Stendhal (Henry Beyle) als Musikschriftsteller“, „E. T. A. Hoffmann, als Komponist, Musikaesthetiker und Musikschriftsteller“ und „Die ersten Schritte der Oper“ (der letztere wurde durch den Vortrag von mehr als 25 Stellen aus den italienischen Opern der Jahre 1600—1670 begleitet, in der Entzifferung des basso continuo, die vom Verfasser des Vortrages dem Styl der Zeit angepasst war). Die Vergangenheit der russischen Musik und Musikkultur behandelten die Vorträge von B. Jakowlew „Zur Geschichte des Grossen Theaters in Moskau in den Jahren 1830—1850“, „Tschechow und Tschaikowsky“, von N. Kotschetow „Erinnerungen an die Sängerin Alexandrowa-Kotschetowa“, von S. Ssawelowowa „Tanejew in seiner Bibliothek“ (der letzte Vortrag ist das Resultat eines aufmerksamen und gründlichen Studiums aller Randglossen des verstorbenen Theoretikers und Komponisten in den Büchern und Noten seiner Bibliothek); die Vorträge von S. Malnew über „Die Entstehung der Formen in der Musik“ und von S. Tschemodanow „Der Marxismus und die Musik“ bieten die ersten Versuche der Anwendung der Doctrin des historischen Materialismus in der Musik. Endlich sei noch ein Vortrag von T. Podhorny genannt, der seine Gedanken über die Zukunft des Streichinstrumentenbaues entwickelt, die auf streng wissenschaftlichem Boden und auf Experimenten beruhen soll; er demonstrierte eine von ihm gebaute Violine, welche nach den im voraus gemachten Berechnungen eine hoboenartige, etwas näselnde, Klangfarbe haben musste, was sich auch wirklich bestätigte; ein anderes von T. Podhorny gebautes Instrument ist ein Mittelding zwischen Bratsche und Cello, — Viola-Tenor genannt: es behält die Celloapplikatur und die Violinstimmung (um eine Oktave tiefer).

Zum Schluss sei noch die Tätigkeit des akustischen Laboratoriums erwähnt; der Leiter des Laboratoriums und Direktor des GIMN N. Carbusow hat ein elektrisches Instrument konstruiert, wo man die Idee der „Farbensymphonie“ verwirklicht sieht; es ermöglicht auch, die Wirkung der „Farbenmusik“ auf den menschlichen Organismus zu untersuchen. Das Laboratorium ist eben beim Bau eines „Radioharmonium“ (Kathodenlampen) mit Tönen beliebiger Stimmung (nach Projekt von S. Rschevkin); auch hat es eine Empfangsradiostation aufgestellt. Zur Zeit wird

ein Versuch gemacht, Holzmembranen oder solche aus Papier zu gebrauchen, was gute Resultate liefert.

Da die Verbreitung musikwissenschaftlicher Kenntnisse in weiten Kreisen eine der Aufgaben des GIMN ist, so wurden anfangs öffentliche Sitzungen veranstaltet; eine von diesen war Helmholtz, eine andere dem Kathodenmusikinstrument von L. Termen gewidmet. Leider mussten aber später derartige öffentliche Sitzungen wegen Mangel an Mitteln aufgehoben werden. Aus demselben Grunde musste auch eine Reihe wissenschaftlicher Forschungen, welche neuer Apparate bedurften, aufgegeben werden; auch ist die Veröffentlichung der Berichte des Institutes im gewünschten Masstabe ausgeblieben.

M. IWANOW BORETZKY

ACTES DE LA SOCIÉTÉ: UNION MUSICOLOGIQUE

PROCES-VERBAUX

L'Assemblée Générale s'ouvre à Bâle, au Séminaire Musicologique, Samedi 27 Septembre 1924, à 9.15 h. sous la présidence de M. D. F. Scheurleer.

M. le Prof. Angul Hammerich de Copenhague, membre sortant du Conseil, est réélu à l'unanimité.

Le président ouvre la discussion sur la possibilité de continuer la publication du Bulletin et sur les changements à apporter dans la rédaction. Last but not least sur la fixation d'une cotisation en or pour les membres.

M. le Prof. Seiffert remercie le Président pour tout ce qu'il a fait pour la U. M. Il est convaincu de la nécessité de continuer la publication. Seulement il est nécessaire que les membres prêtent leur concours. M. Hofrat Guido Adler de Vienne émet la même opinion et regretterait vivement si la publication devait prendre fin.

Le président dit qu'il sera possible de continuer si l'U. M. aura 300 membres, payants une cotisation annuelle de dix Florins Holl. (20 francs Suisses, 16 Marcs or etc.). Plusieurs membres sont d'avis que ce montant n'est pas trop élevé.

M. le Prof. Wolf voudrait faire la proposition de nommer une commission de rédaction. M. Adler, au contraire, préférerait un seul rédacteur, par exemple M. Smijers. Le président aimerait à voir un seul rédacteur en chef avec deux adjoints. L'assemblée accepte cette proposition en priant le président de choisir les personnes pour occuper ces places.

On ouvre la discussion au sujet des changements à apporter aux statuts. Sur la proposition du président on nomme une commission pour rédiger un projet, en premier lieu concernant la nomination du président. Sont nommés: MM. Seiffert et van den Borren et le président.

Suivant les statuts, ne seront éligibles au conseil, jusqu'au premier janvier 1925, que des personnes, appartenant à des nationalités qui sont restées neutres, pendant la dernière guerre.

Il sera donc nécessaire de procéder aussitôt que possible à l'élection de membres jusqu'ici inéligibles.

Le président prie l'assemblée de nommer quelques noms pour la candidature. On indique les noms suivants: W. Barclay Squire, André Pirro, Guido Adler, Charles van den Borren, Max Seiffert Torrafranca.

La séance est levée à 10.30.

Séance du 28 septembre à 9.20. La discussion est ouverte sur l'Iconographie des portraits de musiciens. Le président rappelle les deux articles du Bulletin de l'U. M., sur ce sujet et propose de nommer une commission pour faire un projet d'organisation. Cette commission devra fixer un système d'inventarisation, qui serait accepté par tous les pays. Entre autres elle devra faire le choix d'une langue officielle et fixer la forme et le contenu des fiches et les abréviations.

Elle stipulera ce qui sera enregistré, p. e. si l'on se limitera aux musiciens ou si on décrira aussi les portraits de danseurs, chanteurs populaires, intendants d'opéra, musicologues, auteurs de livrets d'opéras, etc.

L'assemblée applaudit vivement le projet. M. le professeur Springer demande s'il est bien pratique de s'occuper seulement de portraits et s'il ne vaut pas mieux recueillir tout ce qui serait intéressant pour l'histoire de la musique.

M. le professeur Seiffert croit qu'il vaut mieux se contenter des portraits, ce qui n'empêche pas qu'on peut faire des annotations de tout ce qu'on trouve pendant les recherches.

Le président aborde maintenant la question financière.

M. le docteur Wolfheim croit que les travaux préparatifs ne demanderont pas de frais importants, mais il sera impossible d'arriver à un bon résultat sans le secours des différents pays.

M. le professeur Wolf croit qu'il serait pratique de s'adresser d'abord aux instituts et personnes qui s'intéressent pour cette Iconographie et de faire immédiatement un commencement.

Quand le président dit qu'on aura besoin d'une centrale, M. le professeur Seiffert demande si l'institut de Bückeburg ne serait pas l'organisation indiquée.

M. le docteur Wolfheim observe qu'il serait peut-être encore difficile de choisir un institut en Allemagne.

M. le docteur Bekking demande s'il serait peut-être possible d'avoir un institut en Allemagne et un autre en France, qui auraient des relations directes.

Quant au choix d'une langue officielle, M. le professeur Wolf propose le latin. Plusieurs membres sont d'avis qu'il sera très difficile de trouver des traductions latines pour des termes modernes.

M. le docteur Wolfheim propose de choisir la langue française, laquelle proposition est acceptée à l'unanimité.

Sont proposés comme membres de la commission MM. D. F. Scheurleer, W. Barclay Squire, Prod'homme, Torrafranca, Closson. On aura le droit de s'adjoindre d'autres membres.

M. le professeur Springer demande la parole pour porter l'attention sur l'héritage de l'„Internationale Musikgesellschaft". Il doit y avoir des documents provenant de la commission pour la musique de luth (autrefois chez M. Ecorcheville) ainsi que de la commission bibliographique dont les papiers se trouveraient à Berlin.

Ne serait-il pas possible d'avoir ces documents afin d'étudier la possibilité de les utiliser.

Le président se déclare prêt à demander des informations chez la maison „Breitkopf & Härtel" et à Paris.

La séance est levée à 10.15 après que le président a exprimé ses remerciements aux membres présents.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
UNION MUSICOLOGIQUE

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

UNION MUSICOLOGIQUE”

QUATRIÈME ANNÉE



LA HAYE

MARTINUS NIJHOFF

1924

MEMBRES DU CONSEIL

Dr. D. F. Scheurleer, Président	La Haye, Carnegielaan 6.
Dr. L. P. J. Michielsen,	La Haye, Leuvensche Str. 47.
Prof. Dr. Angul Hammerich,	Copenhagen.
Prof. Dr. K. Nef,	Bâle.
Ad. Salazar,	Madrid.
Dr. O. M. Sandvik,	Holmenkollen, Oslo.
Prof. Dr. Tobias Norlind,	Stockholm.
Dr. J. Wagenaar,	La Haye.

SOMMAIRE

Prof. Dr. Max Seiffert, G. Ph. Telemann's „Musique de Table”	
als Quelle für Händel	1
Marc Pincherle, La Veuve d'Antoine Stamitz	29
Herbert Antcliffe, The Use and Abuse of Transcription and Modernisations.	33
Comptes-rendus relatifs à la musicologie *).	
I. Allemagne Prof. Dr. R. Schwartz.	39
II. Angleterre Herbert Antcliffe	53
III. Autriche Prof. Dr. Guido Adler	63
IV. Belgique Ch. van den Borren	70
V. France J. G. Prod'homme	88
VI. Hollande Dr. A. Smijers.	108
VII. Suisse E. Refardt	112
Ernest Closson, Victor Mahillon.	117
O. M. Sandvik, Die Norwegische Volksmusik	121
Ilmari Krohn, Erneuerung des musiktheoretischen Unter- richts	128
Comptes-rendus relatifs à la musicologie *).	
I. Allemagne Th. W. Werner	145
II. Angleterre Herbert Antcliffe	150
III. Etat Tchécoslovaque Dr. Paul Nettel	159
IV. Russie M. Iwanow Boretzky	162
Actes de la Société: Union Musicologique.	173

*) Rangés d'après les pays en ordre alphabétique

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. La Société a pour but d'aider à l'avancement de la science musicale dans le sens le plus étendu du mot, et de faire naître l'occasion d'échanger des idées au sujet de cette science.

Art. 4. La Société comprend des membres et des membres honoraires. Peuvent être membres aussi bien des personnes que des associations.

Art. 5. On obtient la qualité de membre en s'adressant au secrétaire de la Société et en acquittant la cotisation annuelle, mentionnée Art. 9. On est considéré comme membre de la Société immédiatement après réception par le secrétaire de la demande et de la cotisation.

Art. 9. Les membres payent une cotisation annuelle, exigible par avance.

Jusqu'à l'année commençant le 1 janvier 1925 le montant de la cotisation sera fixé chaque année pour chaque pays par le Conseil de la Société. A partir de cette année le montant sera fixé par l'assemblée générale annuelle ou par référendum en vertu de l'Art. 13.

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06608 137 1

APR 14 1926

25807.25

